

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

GABRIELA RUGGIERO NOR

Imagens de espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens

Versão corrigida

Exemplar original: CAPH-FFLCH

São Paulo

2012

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

GABRIELA RUGGIERO NOR

Imagens de espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens

Versão corrigida

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

Orientador: Prof. Dr. Jaime Ginzburg

De acordo: ____ / ____ / ____

Assinatura do orientador: _____ .

São Paulo, julho de 2012.

*Para minha família, em especial a Odette de Barros Mott, in memoriam,
pelas muitas histórias escritas, contadas e vividas.*

AGRADECIMENTOS

Ao professor Jaime Ginzburg, por quem nutro permanente admiração e respeito, agradeço a orientação dedicada sem a qual este trabalho não teria sido desenvolvido. A confiança, apoio, amizade e presença durante os anos de graduação e pós-graduação, com o incentivo constante à pesquisa, foram indispensáveis para minha formação ética e acadêmica.

Esta dissertação foi escrita em um ambiente de grande estímulo intelectual, com a ajuda de produtivos debates e contribuições a meu trabalho. Agradeço a participação, apoio e interesse dos integrantes do grupo de pesquisa coordenado pelo professor Jaime Ginzburg, em especial, Carlos Augusto Costa, Gustavo Silveira, Juan Gutierrez, Milena Magri, Moacyr Moreira, Ramiro Giroldo e Roberto Nogueira.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão da bolsa que permitiu a realização desta pesquisa.

Às professoras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Yudith Rosenbaum e Ana Lucia Pastore Schritzmeier, pela presença em minha banca de qualificação. A leitura cuidadosa do material e as sugestões bibliográficas foram essenciais para o prosseguimento de meu trabalho.

À minha família, que sempre demonstrou entusiasmo às minhas escolhas e planos nem sempre ortodoxos, e cujo amor tornou menor a solidão dos estudos. À minha mãe, Marina Mott Ruggiero, a meu pai, Nelson Nady Nor Filho, e a meus irmãos Bárbara e Marcelo, pela companhia, escuta, bom humor e paciência.

A Nelson Nady Nor e Biasi Antônio Ruggiero, *in memoriam*, pelo afeto e pelas vidas exemplares que forneceram os valores que me guiam até hoje, mostrando a importância do trabalho e da família.

À minha amiga Andrea Trench de Castro, pela amizade, solidariedade e presença permanentes. Só posso agradecer a confiança e o afeto que vêm costurando nossas vidas ao longo desses anos, aos quais espero que muitos outros se sigam em companheirismo e troca.

Às amigas da FFLCH-USP, Ana Cristina Felts, Camila Pinheiro, Pâmela Mendonça e Patricia Cordeiro, por todos os momentos compartilhados na graduação, pelos muitos trabalhos escritos em

conjunto e pela nossa confiança e amizade que resistem ao tempo.

A Sylvia Nascimento, pelas discussões produtivas que me guiaram em momentos deste trabalho, e pela compreensão e doçura com que me acolhe desde sempre.

A meu marido Moacyr Vergara de Godoy Moreira, por tudo que estamos construindo juntos, pela paciência, compreensão e pelo amor com que me estende a mão a cada novo passo de nosso caminho.

RESUMO

NOR, G.R. **Imagens de espelho em Clarice Lispector: entre reflexos e passagens**. 2012. 169p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

A presente dissertação tem por objetivo o estudo de imagens de espelhos na produção de Clarice Lispector. Imagem recorrente, o espelho aparece na ficção clariciana em diversos textos, participando amplamente de sua produção de crônicas, romances e contos. O tema proposto desdobra-se em elementos como a problemática da constituição do sujeito, o duplo, a percepção e o limiar, os quais mostram ser pontos centrais na obra em exame. Em nossa pesquisa, relacionamos as imagens especulares a eixos já consagrados pela crítica para o estudo de Clarice Lispector, como questões relativas a identidade e alteridade, ao mesmo tempo em que averiguamos a especificidade da recorrência desta imagem na obra da autora. Cada texto foi analisado de modo independente, para depois ser articulado ao conjunto, procurando, assim, atentar para o que havia de singular em cada aparição do espelho. Nosso *corpus* é constituído pelos romances *Perto do coração selvagem* (1945), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água viva* (1973). Também foram analisados contos de diferentes coletâneas, bem como crônicas da autora que apresentavam relevância para nosso estudo; deste conjunto, destacamos textos como *A imitação da rosa* (1960), *Os Obedientes* (1964) e *A procura de uma dignidade* (1974). Devido à particularidade do tema escolhido como fio condutor para a pesquisa, o aparato crítico e teórico foi selecionado de acordo com as necessidades internas de interpretação de texto, evitando, assim, a aplicação de fórmulas ou leituras determinantes, a fim de preservar a polissemia da imagem de espelho e a originalidade de sua configuração na obra de Clarice Lispector.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Espelho. Identidade. Limiar. Vazio.

ABSTRACT

NOR, G.R. **Mirror images in Clarice Lispector: between reflections and passages.** 2012. 169p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

This dissertation aims at studying mirror images in Clarice Lispector's production. A recurrent image, the mirror appears in Lispector's fiction in several texts, being found in her chronicles, novels and short stories. The theme of the mirror unfolds in elements such as subjectivity, the double, perception and threshold, which show to be central aspects in this author's work. In our research, the mirror images have been related to other established critical axes for the study of Clarice Lispector, which include topics like identity and alterity. At the same time, we have looked into the specificity of the recurrence of this image in Lispector's literature. Each text was analyzed independently, and only then connected to the group of texts, in order to preserve what was unique about each mirror appearance. Our *corpus* consists of the novels *Near to the wild heart* (*Perto do coração selvagem*, 1945), *An apprenticeship or the book of pleasures* (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, 1969) and *Living water* (*Água viva*, 1973). We have also analyzed short stories from different books, as well as chronicles which presented relevance to our study. We refer particularly to texts like *The imitation of the rose* (*A imitação da rosa*, 1960), *Os Obedientes* (1964) and *A procura de uma dignidade* (1974). Due to the particularity of the theme chosen as a motif for the research, the critical and theoretical apparatus used as support were chosen according to the internal interpretational needs of the texts, therefore avoiding the immediate use of reading formulas, in view of preserving the polissemity of the mirror image and the originality of its display in Lispector's work.

Key words: Clarice Lispector. Mirror. Identity. Threshold. Emptiness.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Limiar e morte	
2.1 A passagem proibida: leitura de <i>Os Obedientes</i>	17
2.2 O diálogo impossível.....	26
2.3 O espelho e seus limites: imagens da morte em <i>Água Viva</i>	32
2.4 Espelhos, identidade nacional e vazio: breves considerações.....	37
2.5 Fotografando o perfume.....	44
2.6 De esposa a rosa: a imitação de Laura.....	50
3. Identidade e alteridade entre reflexos	
3.1 O entre-lugar do espelho: leitura de <i>Devaneio e embriaguez de uma rapariga</i>	60
3.2 “E mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si?”: afeto e perigo em <i>A menor mulher do mundo</i>	75
3.3 Multiplicidade, transgressão, fragmentação: os reflexos de Joana.....	87
3.4 Lóri, nome e máscara: ambiguidade, gênero e passagens em <i>Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres</i>	106
4. Espaço estranhado, espaço estanque	
4.1 Entre portas e espelhos, limiaries.....	128
4.2 O espelho incômodo	129
4.3 A cidade e o olhar.....	138
4.4 Nos labirintos do Maracanã.....	144
5. Considerações finais	160
Referências bibliográficas	163

1. INTRODUÇÃO

A escrita de Clarice Lispector despertou, desde a publicação de seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem* (1944), interesse e perplexidade por parte da crítica. A prosa da autora representou um momento único na ficção brasileira: sua abordagem intimista, seu trabalho com a linguagem e a inclinação filosófica em seus romances configuraram um modo de construção ficcional sem precedentes até então. As tentativas de entendimento de sua literatura suscitaram opiniões díspares, que iam do elogio desmedido à crítica da excessiva subjetividade e da desconstrução sintática presentes em seus textos.

No tocante à exploração subjetiva delineada na obra de Clarice Lispector, um dos trabalhos mais expressivos da crítica se encontra nas leituras feitas por Benedito Nunes, que relaciona as tópicas da obra clariciana à filosofia existencialista, sobretudo a Sartre, pela conexão com a ideia de *náusea*. Para Nunes, as tópicas principais da escrita de Clarice Lispector se encontram no “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, linguagem e realidade, o *eu* e o mundo, conhecimento das coisas e relações inter-subjetivas, humanidade e animalidade” (1973, p. 95). O apelo à introspecção presente nas obras da autora já havia sido destacado por outros pesquisadores, como Antonio Candido (1970), que atentara para o mistério das narrativas claricianas. Clarice Lispector é mencionada também na *História Concisa da Literatura Brasileira*, em que Alfredo Bosi assinala que há, na prosa da escritora, “tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise” (2006, p.424). Como se pode depreender de tais comentários, a atenção da crítica esteve centrada sobretudo nas características subjetivas da prosa de Clarice Lispector, elementos que desde a sua estreia despertaram o interesse de estudiosos.

Um dos elementos recorrentes na fortuna crítica de Clarice Lispector é sem dúvida o conceito de *epifania*. O estudo deste procedimento estilístico nos textos claricianos se consolidou com o livro *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá (1979), em que encontramos uma sistematização do conceito, aliada à revisão da crítica anterior, que intuía e classificava de diferentes maneiras este momento central nos enredos da autora: Affonso Romano de Sant'Anna (“epifania”, 1985), Benedito Nunes (“descortínio”, 1973), Massaud Moisés (“instante existencial”, 1970), Sérgio Milliet (“revelação informe”, 1955) entre outros. O conceito se solidificou de tal modo que, como aponta Yudith Rosenbaum (1999, p.19), contemporaneamente, a crítica “frequentemente privilegia nos textos claricianos a dimensão de *pathos* da existência, atenta às manifestações da epifania como revelação do ser na insignificância de cada acontecimento”. Assim,

temos como motivos comuns à fortuna crítica de Clarice Lispector a predominância de temas existencialistas, subjetivos, a atenção ao trabalho com a linguagem e aos momentos classificados como epifânicos. Nossa pesquisa leva em conta este extenso trabalho crítico realizado anteriormente; entretanto, nosso foco de estudo se pauta em uma questão diferente, ainda não suficientemente debatida.

A pesquisa desenvolvida partiu da observação de uma imagem recorrente em diversas obras de Clarice Lispector: o espelho. Em contos como *Os Obedientes*, publicado na coletânea *A legião estrangeira* (1964), ou na crônica *Os espelhos*, de *Para não esquecer* (1978), bem como no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), entre outros, a imagem de espelho é convocada à narrativa de maneira relevante. Embora a fortuna crítica a respeito de Clarice Lispector seja considerável, as contribuições que se centrem especificamente no tema ora proposto – a imagem de espelho – são escassas, justificando um exame mais detido da tópica especular em sua ficção.

Da bibliografia consultada, apontamos para passagens de Olga de Sá e Benedito Nunes que trazem contribuições para nosso tema. A primeira sublinha a presença do espelho enquanto intermédio para o autoconhecimento de Joana, protagonista do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*. Nas palavras da crítica, “olhar-se no espelho é um índice de sua contínua pesquisa” (SÁ, 1979, p. 103). Benedito Nunes, por sua vez, se detém mais demoradamente sobre o tema, afirmando que

O espelho surge como mediador ambíguo do desdobramento da consciência de si. Refletente e refletido da realidade interior, assinala o momento no qual, através do confronto com a imagem do próprio corpo estranhado, que parece servir de veículo a forças obscuras e à sensação de liberdade, a identidade narcisista se transforma em alteridade. Como para Joana de *Perto do Coração Selvagem*, que se vê absorvida numa corrente espessa e vagarosa dentro dela, borbulhante como um quente lençol de lavas, realiza-se, diante do espelho, a experiência de um desdobramento. Interiormente, estão pois as personagens de Clarice Lispector, que se desdobram, em permanente conflito. Nas suas relações entre si e com as coisas que as cercam, o conflito interno se torna antagonismo externo. (NUNES, 1973, p. 102-103)

As observações do crítico têm continuidade com o desdobramento que mais de perto lhe interessa na temática do espelho: o olhar. Uma vez que o eixo do trabalho de Benedito Nunes repousa na filosofia existencialista, sua atenção ao olhar se justifica na medida em que recorre a Sartre, para quem o ato de *ver* e *ser visto* é constitutivo da experiência do ser.

A questão do olhar nos interessa de perto, pois o surgimento de imagens especulares na ficção analisada traz consigo a problemática da percepção. A partir do confronto com a imagem

refletida no espelho, o olhar que os personagens claricianos lançam sobre si mesmos parece sofrer um abalo, um questionamento da veracidade e dos limites desta percepção. As crenças que um personagem possui a respeito de sua identidade são problematizadas pelo reflexo que o espelho lhe devolve, o qual, longe de corresponder à expectativa de confirmação especular, denuncia uma imagem atravessada por alteridades, fragmentária, causando perplexidade.

Dois artigos presentes na coletânea *Clarice Lispector em muitos olhares* (MORAES, 2000) se debruçam sobre a questão do espelho, de modos diferentes: *Clarice através do espelho: um espetáculo estranho*, de Aurélia Hübner, e *Clarice através dos espelhos*, de Sérgio da Fonseca Amaral. Aurélia Hübner se concentra na imagem do espelho enquanto instância metafórica para a emergência do estranho freudiano nos textos de Clarice Lispector, argumentando que as propriedades do espelho – dar a ver, pela luz, e multiplicar a realidade – são análogas às condições arroladas por Freud como deflagradoras do sentimento de sinistro. Assim, o trabalho da autora não é centrado na imagem do espelho, especificamente, mas sim no conceito psicanalítico e na possibilidade de tópicos especulares suscitarem o estranho na ficção. O outro ensaio, de Sérgio da Fonseca Amaral, se detém sobre o conto *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, de *Laços de Família*, que tem início com uma cena de espelhos. O autor examina o “mergulho em si” (AMARAL, 2000, p. 206) por parte da protagonista do conto em frente a seu reflexo, e também examina a questão do Outro que a personagem enxerga na própria imagem refletida.

O que se pode verificar, a partir da leitura das obras de Clarice Lispector que trazem imagens de espelhos, é a configuração, na emergência da imagem especular, de um momento de percepção que se destaca violentamente do restante da experiência dos personagens. Este momento pode se pautar na visão de um outro no reflexo, no fascínio pelo próprio objeto espelho (LISPECTOR, 1993 e 1999), ou pela descoberta de uma negatividade insuspeita, dado evidenciado através da leitura de *Os Obedientes*, publicado na coletânea *A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1985), ou de *A procura de uma dignidade (Onde estivestes de noite, 1974)*, entre muitos outros textos.

Muito do interesse pelo objeto vem ao encontro do aspecto de *enigma* suscitado pelo espelho. Espaço virtualmente infinito, multiplica imagens, devolve-as inversamente; o espelho é superfície sem imagem própria. Assim, o espelho apresenta um *vazio* cuja potencialidade de significados possíveis estende-se ilimitadamente. É também o instrumento para o reconhecimento do sujeito, parte de sua formação identitária, e deflagrador do sentimento freudiano de estranho ao precipitar a imagem do duplo, do outro; permite ver-se a si mesmo como um objeto a ser olhado. Espaço de reconhecimento, portanto, mas também de estranhamento. É onde se dá a ruptura com uma pretensa estabilidade na identidade de quem se vê, dando lugar ao sujeito atravessado por

alteridades, instável, sem pleno domínio de si – o espelho, se pode revelar e dar a conhecer, também é local de conflito e dúvida.

O interesse da literatura de Clarice Lispector pelo espelho não é alheio a outras temáticas de sua obra. O ensimesmamento, a angústia existencial, as dúvidas acerca da identidade e sua construção, constantemente revisitada face às metamorfoses sofridas pelos personagens, são todas questões articuladas ao objeto. Não obstante, o conjunto de imagens de espelho apresenta problemáticas específicas, formando um recorte singular dentro da obra da autora. Uma das questões presentes nas cenas com espelhos é o confronto com os limites – potências de vida e morte, sublime e abjeto – e a experiência liminar enquanto passagem essencial da experiência dos personagens claricianos. A vertigem do espelho também aparece, configurando o risco de se perder – do qual não se exclui o risco da anomia, do limiar que se torna prisão, da passagem não concluída, ou da entrega às pulsões de morte que atravessam o sujeito. O espaço fronteiro do espelho, em todas as suas potencialidades e tensões, pode ser experimentado de forma positiva, de modo a afirmar a vida e a continuidade, ou pode representar uma estagnação.

O espelho faz uma de suas aparições mais antigas na mitologia, sempre relacionado com a questão do olhar. Medusa, ninfa que se torna figura monstruosa através da ação de Minerva, transforma em pedra todos que ousam olhá-la. Só pode ser derrotada e decapitada por Perseu quando este se defende da mirada direta através de um escudo espelhado. Assim, o espelho age, no mito antigo, como mediação necessária para a vitória do herói. O aspecto destacado é justamente a mediação, ou seja, a ação especular como instrumento através do qual se pode agir – e, neste caso, a imagem refletida não corresponde exatamente ao objeto refletido. Ou seja, o espelho não é a reprodução idêntica do objeto, mas sim sua duplicação que comporta uma *falta*; neste caso, a falta benéfica de não carregar consigo, no reflexo, os poderes de Medusa.

Outro mito bastante conhecido é o de Narciso. Tirésias, profeta em Tebas, vaticinara a longa vida do jovem, contanto que fosse obedecida uma condição: que ele não contemplasse a própria imagem. Porém, rejeitando o amor de Eco, ele é condenado pela deusa Némesis a cumprir exatamente o destino sobre o qual recaíra a proibição de Tirésias. Debruçado sobre um rio, Narciso se apaixona pela própria imagem e assim definha, transformando-se em flor ao morrer. Neste mito, o espelho aparece não como mediação que possibilita agir, como fora para Perseu, mas sim como espaço de perdição hipnótica, encantamento.

Na psicanálise, podemos citar como um eco do mito o termo “narcisismo”. Apesar de a formulação mais conhecida dizer respeito ao texto de Freud, *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), o termo não foi cunhado por ele, e sim por Havelock Ellis e Paul Näcke, conforme o próprio Freud afirma em seu ensaio. A palavra, que remete diretamente ao mito, descrevia inicialmente

atitudes psicológicas do sujeito para consigo mesmo, tratando o “próprio corpo da mesma forma pela qual o corpo de um objeto sexual é comumente tratado” (FREUD, 2006, p.81).

Para Freud, o narcisismo está relacionado à escolha objetal e à libido. Segundo ele, o bebê experimenta e possui “originalmente dois objetos sexuais – ele próprio e a mulher que cuida dele – e ao fazê-lo estamos postulando a existência de um narcisismo primário em todos, o qual, em alguns casos, pode manifestar-se de forma dominante em sua escolha objetal” (Ibidem, p.95). O narcisismo primário vem a ser substituído pela fixação de um ideal de ego, o qual “é agora o alvo do amor de si mesmo (*self-love*) desfrutado na infância pelo ego real. O narcisismo do indivíduo surge deslocado em direção a esse novo ego ideal, o qual, como o ego infantil, se acha possuído de toda perfeição de valor” (Ibidem, p.100). Tal ideal de ego se relaciona com a sublimação e com a repressão, por aumentar as exigências do indivíduo com relação a si mesmo, almejando o seu ideal de ego; para o sujeito, a primeira opção é a mais saudável (Ibidem, p.101). Assim,

O desenvolvimento do ego consiste num afastamento do narcisismo primário e dá margem a uma vigorosa tentativa de recuperação deste estado. Esse afastamento é ocasionado pelo deslocamento da libido em direção a um ideal de ego imposto de fora, sendo a satisfação provocada pela realização desse ideal. (Ibidem, p.106)

A elaboração de Freud parte, assim, do termo “narcisismo”, advindo do mito de Narciso e seu reflexo, a fim de explorar relações de identificação, repressão e satisfação na postura dos indivíduos. O tema se relaciona parcialmente com as experiências vividas por personagens ficcionais nos romances e contos analisados, uma vez que a imagem esperada de si pode ou não corresponder ao reflexo. O ideal de ego introjetado e as dissonâncias que as exigências provocam em relação a uma libido represada e uma energia reprimida se refletem nas representações possíveis de cada “eu”, propiciando, assim, uma discussão psicanalítica acerca do papel do espelho enquanto metáfora, nos textos, da identificação do ego consigo mesmo, com o seu ideal de ego, e com as expectativas, preceitos éticos e culturais internalizados, às quais se espera que os personagens se curvem. Nossa proposta não é fazer uma leitura psicanalítica, porém, cabe assinalar esta possibilidade.

Na relação entre psicanálise e o objeto espelho, quem se dedicou ao tema diretamente foi Lacan. Seu célebre texto *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1949) descreve como a criança desenvolve sua noção de indivíduo a partir da imagem. Lacan nos aporta uma importante contribuição, dada tanto pelo privilégio do próprio objeto espelho em sua concepção teórica, quanto pela insistência na questão da imagem enquanto sinalizadora de um reconhecimento de eu. O espelho, para ele, é uma via de acesso ao mundo simbólico, sendo assim importantíssima

para o recorte de uma criança como um ser separado de sua mãe ou cuidadora, bem como dos outros indivíduos que vêm agenciar o contato entre sujeito e mundo.

A descrição lacaniana do contato com a imagem especular nos mostra que o “estádio do espelho”, quando bem-sucedido, contribui para uma formação psíquica saudável, dando fim à angustiante sensação de continuidade e fusão vividas pela criança. No entanto, esta não é a única consequência de um contato com a imagem refletida ao espelho:

Le miroir permet donc deux attitudes possibles, deux voies vers l'unité, l'une positive et progressive, l'autre pathologique et régressive: celle de l'unité du moi qui fondera le psychisme adulte, et celle de l'unité primitive perdue de Narcisse. Cette alternative ouverte par l'expérience spéculaire révèle ainsi l'enjeu fondamental du développement psychique, progresser vers l'individualisation ou régresser vers l'unité primitive avec la mère (...) (PASZKOWSKI, 2007, s/página¹).

Em narrativas como *Água Viva*, será possível notar que o espelho desperta a segunda atitude possível proposta por Paszkowski, ou seja, aquela da tendência à fusão contínua, pendendo para a indiferenciação primitiva. Tal movimento dos personagens em frente ao espelho pode ser também explorado com relação à pulsão de morte verificada por Freud. Em seu texto *Além do princípio de prazer* (1920) a pulsão de morte é descrita como atitude em direção ao caos orgânico indiferenciado, ou seja, à imobilidade e ausência de individuação que estariam na base da existência ela mesma.

O mais notável a respeito do espelho é a ambiguidade das diferentes ideias que o reflexo suscita. Para parte da tradição que remete às teorias platônicas, a imagem especular é falsa e ilusória; assim é que Platão condena a *mimesis*, que prescindiria da realidade, sendo enganosa. Porém, para pensadores alinhados à tradição cristã, o espelho é instrumento de acesso ao divino, que se presentifica na superfície iluminada. As metáforas com espelho também são abundantes no sentido de definir o papel e a função dos seres humanos como aquela de *refletir* a postura divina, ou seja, o bem. Assim, temos, reunidos no mesmo símbolo, engano e verdade, sombra e luz, imitação cega e revelação.

Passando ao nível individual, o espelho tem ainda como característica única o fato de poder quebrar a diferenciação exclusiva de percepção do sujeito *ou* do objeto. O espelho instaura um

¹“O espelho permite, assim, duas atitudes possíveis, dois caminhos em direção à unidade, um positivo e progressivo, o outro patológico e regressivo; aquele, da unidade do eu que fundará o psiquismo adulto, e este da unidade primitiva perdida de Narciso. A alternativa aberta pela experiência especular revela assim a questão fundamental do desenvolvimento psíquico, progredir em direção à individualização ou regredir para a unidade primitiva com a mãe.” Tradução nossa. Revista *Art Bourgogne International – Arts et Lettres*, disponível em www.artbourgogne.com, acessada em 2 de fevereiro de 2012. O nome citado é pseudônimo do artista plástico marroquino Bertrand Sallard, com quem entrei em contato por e-mail para verificar a autenticidade da fonte exibida no site.

confronto que torna possível a revelação desta dualidade, uma vez que põe em jogo a faceta pessoal, subjetiva, e também o eu representado, objeto, ao qual não se tem acesso enquanto se está imerso em “si” - no sujeito, percebendo-se. Porém, também poderíamos pensar em uma terceira instância que se interporia no confronto entre eu-sujeito e eu-objeto, contemplada por Paszkowski (2007): uma imagem mental de eu, que, ao menos por um curto prazo, mantém-se fixa. Em nosso entendimento, é ela que mediatiza a percepção em frente ao espelho e que determina os níveis de estranhamento do sujeito em frente à sua imagem refletida, o que ocorre com frequência com os personagens claricianos.

Neste estudo, elegemos como *corpus* os seguintes romances de Clarice Lispector: *Perto do coração selvagem*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e *Água Viva*. Os contos selecionados, por sua vez, foram *Os Obedientes (A legião estrangeira)*, *A menor mulher do mundo*, *Devaneio e embriaguez de uma rapariga* e *A imitação da Rosa*, de *Laços de Família*, e *A procura de uma dignidade (Onde estivestes de noite)*. Também foram examinadas as crônicas *Brasília* e *Esboço de um guarda-roupa (Para não esquecer)*. Ao longo do texto, são feitas referências a outras obras da autora; no entanto, detivemo-nos mais longamente no material ora mencionado.

A escolha por estes contos e romances em particular foi motivada pela recorrência de determinadas tópicos relacionadas ao espelho, as quais permitiriam maior coesão em nosso trabalho. É importante lembrar que muitos outros textos da autora, que ficaram de fora de nossa seleção, também trazem importantes imagens de espelho, como o romance *A hora da estrela* (1977), que mencionamos apenas brevemente nesta dissertação. A fim de respeitar a extensão deste trabalho, não foi possível abordar todas as narrativas que poderiam suscitar discussões sobre o tema.

Com relação ao critério preliminar de seleção dos textos, salientamos que foi privilegiada a imagem de espelho literal, ou seja, excluímos desta leitura, em diversos momentos, imagens especulares metafóricas ou alusões a duplicidade e reflexos que não apresentassem menção ao objeto espelho. Conforme mencionamos anteriormente, há eixos temáticos que se articulam a esta imagem, como o duplo, a relação eu-outro, a percepção de si mesmo, o vazio, os espaços fronteiros, para nomear alguns. Para a interpretação dos textos escolhidos, partimos da imagem de espelho, porém essas outras questões foram também contempladas e fazem parte de nosso trabalho.

Conforme foram estabelecidas recorrências de pontos que insistentemente se anunciavam nas narrativas de Clarice Lispector, desdobramos e ampliamos o alcance de nosso tema central, a fim de perfazer um caminho interpretativo mais completo e coerente. Procuramos verificar, em cada texto, como a imagem de espelho se apresentava, para, em etapa posterior, de organização e coesão do texto, alinhá-las de acordo com o aparecimento de determinadas tópicos envolvendo o tema do espelho, dentre as quais destacamos a questão do limiar e da identidade. Assim, os temas em

articulação com a imagem principal foram examinados à medida em que apareciam nos textos do *corpus*, sem que houvesse intenção prévia de constituir um inventário de tópicos relacionadas ao espelho.

Uma vez que nossa abordagem privilegiou o exame de cada uma das narrativas, procurando primeiramente destacar sua singularidade, evitou-se a aplicação imediata de teorias consagradas acerca do espelho, como aquela presente na psicanálise de Jacques Lacan. A mitologia, outro campo em que, conforme demonstramos, a imagem é abundante, também não foi utilizada enquanto base para as análises; o caminho inverso foi percorrido, isto é, eventuais menções a teorias e comentários acerca do espelho foram incorporados apenas à medida em que o texto literário exigia tal articulação. Evitou-se também o uso de dicionários de símbolos ou interpretações fechadas, que seriam redutoras frente à polissemia do objeto. A breve apresentação de certas tendências no exame da tópica especular, que fizemos ao longo desta introdução, permitirá ao leitor verificar de que forma a imagem de espelho na ficção de Clarice Lispector se aproxima ou se distancia dos lugares-comuns e tradicionais maneiras de se abordar o tema do espelho.

Desta forma, não houve expectativa de comprovar teorias prévias acerca do espelho; nossa perspectiva é interdisciplinar, respeitando a polissemia da imagem. Além disso, não foi encontrada bibliografia teórica específica e suficientemente fundamentada acerca da imagem de espelho na literatura, apenas análises críticas de narrativas que a tematizavam. Desta forma, as bases teóricas utilizadas nesta dissertação trazem contribuições de diferentes áreas para o estudo, que, no entanto, não procura seguir uma corrente crítica específica.

2. LIMIAR E MORTE

2.1 A passagem proibida

O conto *Os Obedientes*, publicado na coletânea *A legião estrangeira* (1964), tem início com a seguinte frase: “Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1985, p.89). A afirmação, a princípio, atribui certa banalidade à história a ser contada, fato que será desmentido pela densidade do enredo. A narrativa apresenta a história de um casal cuja existência é pautada em rigidez, ordenação e repetição, culminando numa rotina em que se notam o esvaziamento de sentido e a “irrealidade”. Na tentativa de escapar dessa apatia, ambos, esposo e esposa, “começaram a tentar viver mais intensamente” (Ibidem, p.93 e p.91). No entanto, esta tentativa de tocar a realidade não é simples, pois há muito o molde da obediência já engessara os personagens. Na busca por intensidade, eles somente “tateavam”, e “a trama lhes escapava diariamente”, sugerindo uma sequência de frustrações envolvidas nesta tentativa de mudança. Além disso, a possibilidade de uma vida mais intensa traz consigo uma ameaça, expressa na ideia de “afundar na realidade”, “tocar num fundo de onde ninguém pode passar” (Ibidem, p.93). As expressões repetidas ao longo do texto remetem à ideia de afogamento, aludindo ao risco de que esta experiência da intensidade trouxesse consigo um aniquilamento.

Esta ameaça contida na intensidade também atinge a narradora do conto. Sua tentativa de distanciamento e isenção - “um fato a contar e esquecer” - não se mantém, pois “se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido” (Ibidem, p.89); e é esse comprometimento que move a narradora clariciana. Este momento de “parar um instante a mais do que deveria” permeia todo o texto, aludindo a uma margem de segurança que, se ultrapassada, significaria um mergulho fatal, uma aproximação por demais estreita para que dela se pudesse regressar.

Comprometida com a história, a narradora atesta que “a situação era a seguinte: um homem e uma mulher estavam casados”. Esta constatação “já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher. E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem sua sombra” (Ibidem, p.91). O conto *Os obedientes* se coloca, então, como a narrativa desta *sombra*, a sombra para além da carga institucional do *casal obediente*: para além do esposo e da esposa, podem ser vistos um homem e uma mulher. Antes de examinarmos do que se trata esta “sombra”, no entanto, cabe atentar melhor para a existência obediente dos personagens. À página 92 do conto, lemos que os dois

Tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. “Ser um igual” fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta. O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, o de filhos de Deus, como num clube de pessoas. (LISPECTOR, 1985)

Do trecho reproduzido, entende-se que os personagens do conto agiam segundo um modelo que ditava quais seriam os comportamentos aceitos, alinhados às demandas e expectativas dos “iguais”, dos “filhos de Deus”. Ou seja: o que se coloca no texto é a tensão estabelecida entre uma coletividade que impõe um certo modo de vida, ao qual os personagens obedeciam, e a individualidade que não encontra modo de se exprimir, posto que já está reprimida pela ordem imposta. A parcela social em que se inserem os personagens surge no texto como camisa de força, pressão externa que impede o movimento em direção ao desejo. A própria escolha da palavra *casta* para designar o grupo a que o casal pertence sugere certa fatalidade, aludindo à impossibilidade de trânsito e mudança.

Um dos eixos que sustenta o conto é, portanto, a inconciliação entre um desejo íntimo de intensidade e a forma de existência exigida socialmente. Progressivamente, a tensão se reforça, na medida em que as tentativas de “tocar o fundo”, de experimentar a realidade, são percebidas com estranhamento, como misto de atração e ameaça, evidenciando o desconforto dos personagens. Absortos numa existência repetitiva e sem sentido, a busca por intensidade tem início de maneira peculiar:

A tentativa de viver mais intensamente levou-os, por sua vez, numa espécie de constante verificação de receita e despesa, a tentar pesar o que era e o que não era importante. Isso eles o faziam a modo deles: com falta de jeito e de experiência, com modéstia. Eles Tateavam. Num vício por ambos descoberto tarde demais na vida, cada qual pelo seu lado tentava continuamente distinguir o que era do que não era essencial, isto é, eles nunca usariam a palavra *essencial*, que não pertencia a seu ambiente. Mas de nada adiantava o vago esforço quase constrangido que faziam: a trama lhes escapava diariamente. Só, por exemplo, olhando para o dia passado é que tinham a impressão de ter – de algum modo e por assim dizer à revelia deles, e por isso sem mérito – a impressão de ter vivido. Mas então era de noite, eles calçavam os chinelos e era de noite. (LISPECTOR, 1985, p.91)

Como se pode notar a partir do trecho reproduzido, tão institucionalizada está a existência que os dois personagens recorrem primeiramente a aspectos burocráticos de suas vidas para, daí, depreenderem o “essencial”. Mas, apesar dos esforços, a trama escapava, sempre. Somente à noite, pensando no dia que acabara de passar, eles tinham a sensação de ter vivido. E, ainda, vivido à

revelia deles mesmos, como se uma parcela de vida passasse sem poder ser detectada no momento em que se impõe; como se, paralelamente à existência de *filhos de Deus*, uma outra existência se desenrolasse, sem poder ser apreendida. “Na verdade, também estavam calmos porque 'não conduzir', 'não inventar', 'não errar' lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente. Eles nunca se lembrariam de desobedecer” (Ibidem, p.92). Apesar da insatisfação e do vazio, o “não fazer” aparece como sustentáculo de suas vidas, sem riscos, e aponta para uma existência definida pela negatividade. Autômatos, estavam calmos, mas essa calma perdurou apenas até um certo ponto; depois disso, sentiu-se o peso. “Talvez apenas devido à passagem insistente do tempo que tudo isso começara, porém, a se tornar diário, diário, diário. Às vezes arfante. (...) Sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias”. Não era o tédio, mas era a imobilidade, a vida fixa, na repetição; era a “vida irremediável para a qual Deus nos quis” (Ibidem, p.92), vida da restrição religiosa, da resignação, fatalidade ressentida de não se poder mover.

Após a constatação dessa rotina arfante, as buscas por intensidade se tornam mais frequentes. Para o marido, isso acontecia, por exemplo, quando ele chegava em casa e a esposa não estava lá. Esta ausência “era uma tal promessa de prazer perigoso que ele experimentava o que seria a desobediência” (Ibidem, p.93). A realidade vem, assim, em momentos que transgridem, ainda que minimamente, o *script*, o pacto de obediência; para a esposa, isso era mais frequente, e também “intolerável”. E, ao contrário do marido, que rapidamente se livrava da intensidade, por achar que não se podia viver nela, “era como se a esposa tivesse bebido de um futuro possível. Aos poucos o futuro dessa mulher passou a se tornar algo que ela trazia para o presente, alguma coisa meditativa e secreta” (Ibidem, p.93).

Ainda a respeito da automatização e burocratização da existência dos personagens de *Os Obedientes*, gostaríamos de atentar para um ponto interessante para nossa análise, baseando-nos em considerações a respeito de um conto de Kafka. Jeanne-Marie Gagnebin (2010), em seu artigo *Entre a vida e a morte*, analisa passagens de *O caçador Graco*, do escritor tcheco. No conto, sem poder chegar ao reino dos mortos, o caçador vaga, errante, deparando-se com a extrema frieza e indiferença dos vivos em respeito à sua situação. Em determinado ponto da análise de Gagnebin, lemos que

no estranho diálogo que se desenrola entre a autoridade administrativa e o morto-vivo [o caçador], torna-se clara uma outra dimensão da indiferença dos vivos: eles estão embaraçados, constrangidos, não sabem o que fazer, um sentimento muito presente nas novelas de Kafka, por exemplo, na atitude do viajante da “Colônia Penal”, sentimento de acanhamento que parece ter substituído por completo a piedade e a compaixão em relação ao outro, **o caçador é simplesmente um**

estorvo na administração do prefeito, porque não se encaixa em nenhuma categoria administrativa. (p.21, grifos nossos)

Cabe estabelecer um paralelo, guardadas as diferenças, entre a situação vivida pelo caçador e o enredo do conto clariciano, no que diz respeito ao peso da vida estandardizada e à impossibilidade de se lidar com qualquer situação que escape às regras e categorias conhecidas. Do mesmo modo que não se sabe o que fazer com um morto-vivo, indefinível, que não faz sua passagem para o mundo dos mortos, também os breves momentos de tentar tocar algo mais intenso, mais real, não se encaixam em nenhuma parte da rotina. Por isso, talvez, o marido ateste, no conto, que “se esta [intensidade experimentada] é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela” (LISPECTOR, 1985, p.93). Em outras palavras, não há o que se fazer com a realidade, quando ela surge; ela é ininteligível para a existência burocrática, religiosa e administrada. Ela não encontra lugar no *script*, nas diretrizes que regem o *clube de pessoas*; pode ser atrativa, mas não cabe; por mais que se anuncie, a rotina predomina: “eles calçavam os chinelos e era de noite” (Ibidem, p.91).

E se à noite a mulher e o homem tinham a impressão de ter vivido, é no momento de adormecer que se dão conta de que essa vivência não representa grandes mudanças no *status quo*:

Isto tudo não chegava a formar uma situação para o casal. Quer dizer, algo que cada um pudesse contar mesmo a si próprio na hora em que cada um se virava na cama para um lado e, por um segundo antes de dormir, ficava de olhos abertos. E as pessoas precisam tanto contar a história delas mesmas. Eles não tinham o que contar. Com um suspiro de conforto, fechavam os olhos e dormiam agitados. E quando faziam o balanço de suas vidas, nem ao menos podiam nele incluir essa tentativa de viver mais intensamente, e descontá-la, como em imposto de renda. (Ibidem, p.91).

A interpretação do trecho transcrito acima se beneficia, mais uma vez, do artigo de Jeanne-Marie Gagnebin, focando agora numa perspectiva benjaminiana. É pertinente, em primeiro lugar, estabelecer uma relação entre “não ter o que contar” e as teorias do frankfurtiano a respeito da morte do narrador. Se para a narradora de Clarice Lispector o que os personagens viviam “não chegava a formar uma situação”, talvez para Benjamin o amontoado de fatos do dia a dia – esta vivência – não chegasse a se configurar enquanto *experiência* passível de ser narrada, passível de ser dotada de sentido. Em vez disso, há o vazio angustiante do momento anterior ao sono: um dos últimos momentos, como veremos, que podem ser entendidos como uma experiência liminar na modernidade. Gagnebin (2010) se utiliza da seguinte citação de Benjamin a respeito deste tema:

Ritos de passagem – assim se denomina no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornam-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos

muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso também, o despertar). (...) O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* [inchar, intumescer], e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar (manter, constatar) o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra seu significado. Morada do sonho. (BENJAMIN, 2009, p.535)

Os personagens de Clarice Lispector parecem chegar a este momento liminar de transição, em que se sente que há algo para além da soleira da porta; no entanto, a “passagem” em geral não se completa e, quando se completa, é fatal. O anúncio do “para além” ou é fugaz demais, e por isso se perde – “e então era de noite” – ou é tão arrasador que aniquila, como veremos em seguida. As duas possibilidades são igualmente trágicas. O tatear da realidade sem poder apreendê-la, ou seja, estar nesta espécie de limiar, de espaço intermediário, sem se saber que direção seguir ou até onde se aproximar é uma situação semelhante à analisada em Kafka, e é extremamente desconfortável: “é um limiar inchado, caricato, que não é mais lugar de transição, mas, perversamente, lugar de detenção, zona de estancamento e de exaustão, como se o avesso da mobilidade trepidante da vida moderna fosse um não poder sair do lugar” (GAGNEBIN, 2010, p.20). A descrição cabe na imobilidade dos personagens, cujo engessamento impede a desobediência, mas ainda assim há desejo, há busca; e isso é por demais intermediário, indefinível, insustentável, para ser acolhido na vida rotineira e simétrica que o casal vivia. A partir do momento em que empreendem sua busca, a mulher e o homem não estão mais vivendo integralmente em nenhum domínio; não se trata nem da existência inteiramente regrada, e nem da concretização da promessa de intensidade. É uma “zona de estancamento”: diz a narradora do conto que “faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta” (LISPECTOR, 1985, p.94); o peso de um erro grave que tornasse possível a *passagem* pela porta então aberta.

Neste contínuo insustentável, tanto o homem quanto a mulher chegam à conclusão de que seriam mais felizes um sem o outro (Ibidem, p.94). Apesar de sonharem com outras realidades possíveis, permanecem onde estão; “passaram a sofrer sonhadores, era heroico suportar (...) um servindo de sacrifício para o outro, amor é sacrifício” (Ibidem, p.94). Um servindo de sacrifício, sim, e de espelho para a simetria do outro; sustentando mutuamente a obediência impossível, a ordem, evitando a ameaça caótica da transgressão. No entanto, o desfecho do conto confirma a impossibilidade de se manter tal situação:

Assim chegamos ao dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente da frente. Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço,

com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência. (Ibidem, p.94)

Contrariando o “clube de pessoas” idênticas, o que a mulher vê no reflexo do espelho não confirma nenhum tipo de igualdade, de identidade. O espelho, em tese, seria a simetria, o reforço da imagem mantida pela personagem. Mas isso é desafiado pela própria característica do espelho de dar a ver aquilo que está lá, sim, mas em seu inverso. Seu reflexo não é percebido como igual a si mesma – como seria de se supor – mas sim como diferente, como uma imagem estranha. Aderindo neste momento à personagem feminina, o foco narrativo nos permite examinar a cena a partir de sua perspectiva; e o que se depreende, do confronto da personagem com sua imagem, é a perplexidade por ela experimentada. Afinal, não vê seu próprio rosto, mas *uma cara pálida*, da qual se destacam dois elementos relacionados à angústia relatada no conto – *de meia-idade*, aludindo à passagem do tempo, e *com um dente quebrado*, elemento de ruptura com a simetria de que o casal não pode escapar – a obediência, a rigidez, a ordem – e indicação de decadência física. No entanto, a personagem vê também *seus próprios olhos*. Curiosamente, é este o último dado relatado acerca de seu exame no espelho, antes do suicídio. O contato com seus olhos faz com que a imagem se volte irremediavelmente a ela, exija a sustentação deste olhar, sublinhando os elementos negativos e evocando a ideia de morte, que se apresentara em seu rosto pelo vislumbre da decadência física, evidenciando a finitude do corpo. O não reconhecimento da imagem é perturbador, e esta visão da alteridade no espelho lembra as palavras de Kristeva (1980) a respeito do abjeto como o

Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. Pas moi. Pas ça. Mais pas rien non plus. Un “quelque chose” que je ne reconnais pas comme chose. Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase. A la lisière de l'inexistence et de l'hallucination, d'une réalité qui, si je la reconnais, m'annihile. (p.10)

Uma realidade que aniquila: justamente isso que o reflexo no espelho mostra. A descrição do suicídio, além de propiciar o embate com a imagem que suscita este “quelque chose”, é certa em reunir importantes elementos relacionados à personagem feminina no conto. A religiosidade referida como parte da obediência do casal, por exemplo, retorna nesta cena, através da figura da maçã. Mordendo a maçã, como Eva, também a esposa transgride, transgressão expressa de forma concreta na quebra do dente, que, como vimos, sinaliza a ruptura da simetria. Em *Lispector*, no entanto, a maçã de Eva não é retomada em sua transgressão no sentido de uma rebeldia; ela é a afirmação fatal da frustração de um projeto inconcebível de mudança para a mulher, para o casal. Ver seu rosto e não reconhecê-lo, ter ascendido à consciência do sacrifício diário necessário para a manutenção da

ordem insossa e insatisfatória e chegar perto da desobediência são dados que apontam para um tipo de *conhecimento*, também proibido, como o do gênesis, uma vez que não corresponde às determinações da vida regrada levada até então. A simbologia religiosa também é mantida ao longo do texto através da ameaça de *afundar*, *afogar*, que remete indiretamente ao dilúvio divino, punição recebida justamente por transgressões excessivas. Ironicamente, após morder a maçã a mulher também *cai*; comete suicídio – sua fatal desobediência, tanto no contexto do enredo quanto no contexto religioso que se delineia no conto.

A desobediência, aqui, inserida no contexto do conto, como dissemos, não denota rebeldia alguma, mas sim a revelação do quão insustentável é a quebra para a personagem; o quanto é incômodo o dente fora do lugar. O “fora do lugar” excede, e é impossível de ser apropriado – não tem encadeamento possível com a ordem. A outra possibilidade, de uma vida plena, não se realiza. O desejo não encontra roupagem para se pronunciar. O que ocorre em seguida é o revestimento do desassossego em pulsão de morte: lembremos que, para Freud, as pulsões, apesar de se oporem, não são contrárias umas à outras em sua natureza. É a representação e a ancoragem no significante que as delimitam como conjuntivas – favoráveis a Eros – ou disjuntivas, caóticas, fora da *ordem* psíquica – favoráveis a Tânatos. Para Garcia-Roza, o que caracteriza a pulsão de morte é principalmente o fato de ela estar *além*:

(...) ele próprio [Freud] afirmara que a pulsão de morte é invisível e silenciosa, poderíamos dizer invisível e indizível. Ora, o que está fora ou para além da visibilidade e da dizibilidade, está para além da representação (visível) e da palavra (dizível), portanto o que está para além da *Objektvorstellung* e da *Wortvorstellung*, da representação-objeto e da representação-palavra, fora do aparato psíquico e das suas determinações. Em consequência, a pulsão de morte é o que está “para além do princípio do prazer”, para além do próprio aparato psíquico. (2008, p.159)

Irrepresentável, a pulsão se impõe sobre a personagem feminina de *Os obedientes*. Podemos entender a cena do espelho, assim, como metáfora do sujeito frente a uma expectativa de representação que não se conclui, que não se realiza, e que propõe a negatividade como única atitude. O desfecho da cena ao espelho se resume na frase “em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento”, inserindo as duas ações no mesmo plano de soluções possíveis para o dente quebrado, e sugerindo assim que seriam atitudes intercambiáveis. A terrível banalidade sugerida na declaração retoma o primeiro anúncio da narradora: “trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer”. Talvez, nas circunstâncias automatizadas e repetitivas em que se encontra a personagem, o esvaziamento de sentido seja tal que o significado da morte se esfale, a ponto de poder ser categorizado como *uma* atitude, entre muitas possíveis, para solucionar um problema. O

dente quebrado não é apropriado como elemento fora da ordem, que pode ser resolvido: ele é insustentavelmente fora da ordem, inesperado, e, com ele, irrompe o caos irrepresentável da pulsão de morte. Sem dúvida, esta morte silenciosa, solitária, se inscreve no fenômeno para o qual Benjamin chamara a atenção, em seu ensaio *O narrador*:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo (...) Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. (1996, p. 207)

O fato de a morte da personagem se dar em âmbito privado se alinha às tendências observadas por Benjamin, mas também configura outros sentidos possíveis. As alusões ao social e ao religioso no conto *Os Obedientes* aparecem salientando, nas duas instâncias, a opressão por elas causada nos personagens e o controle extremo exercido sobre eles, que viviam de acordo com regras e ditames do coletivo. Como obedientes que eram, correspondiam às expectativas depositadas sobre eles; no entanto, o suicídio escapa à esta regra: representa uma transgressão religiosa e também uma espécie de traição, deslealdade ao pacto de obediência e rigor social firmado. Uma morte que se encaixasse nos ritos religiosos, que se prestasse a homenagens, luto, cerimônias, que não fosse provocada, estaria, à sua maneira, integrada à ordem; mas o suicídio desafia “o papel que cumpriam (...) de pessoas anônimas, o de filhos de Deus” (LISPECTOR, 1985, p.92).

Neste deslocamento terrível, ao nos aproximarmos da morte, saímos da ideia de limiar, e passamos a enfrentar ostensivamente os limites e fronteiras, ou, ainda, sua ausência. A respeito disso, recorreremos mais uma vez às teorias acerca do abjeto:

Como o sublime, também o abjeto é uma manifestação de uma ausência de limite – mas diferentemente dele, a abjeção representa esse não-limite, por assim dizer, “para baixo”. Se o sublime representou no século XVIII uma categoria através da qual migraram para a estética elementos da teologia em dissolução, o abjeto, por sua vez, não aponta mais para o céu, para um excesso de significado, mas sim para o negativo pré-significado. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p.40)

O negativo pré-significado que, lembremos, é a morada da pulsão em latência antes de ela ganhar forma; é também o inorgânico em direção ao qual se vira a personagem movida pela negatividade de Tânatos. A afirmação cabe perfeitamente em nossa análise, pois a *queda* da

personagem feminina é também o afastamento desse sublime divino, religioso, e uma entrega ao limite *para baixo* da abjeção, do cadáver. Saímos do “limiar inchado” de imobilidade para seguirmos naquilo que escapa, que está além; a extensão infinita representada pela morte, anunciada na profundidade do reflexo no espelho. Ora, o nascer e o morrer são, sim, experiências liminares, conforme concebidas por Benjamin; mas elas o são enquanto representativas de uma transição, entendida como rito de passagem, como naturais e participativas de uma existência que compreende ciclos, que compreende o trânsito entre os ciclos. Mas a aproximação perigosa da morte, sua atração, não se colocam necessariamente como experiência de passagem natural e esperada, mas como confronto abjeto com as fronteiras do eu, como suspensão da identidade e borramento de fronteiras. Olhar-se no espelho e não poder dizer “eu”: não é mais identidade reconhecida, mas imagem perturbadora. Experiência compartilhada por Barthes (1984, p.28-29), por outro meio: “Mas quando me descubro no produto dessa operação [da fotografia], o que vejo é que me tornei Todo-Imagem, isto é, a Morte em pessoa”.

Cabe atentar para o desfecho enigmático dado ao personagem “marido”, contido no último parágrafo do conto:

Quanto a ele, uma vez seco o leito do rio e sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo sem olhar para o chão, expedito como se usasse bengala. Seco inesperadamente o leito do rio, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com uma lepidez de quem vai cair de braços mais adiante. (LISPECTOR, 1985, p.95)

Como se pode notar, após a morte da esposa, a ameaça de afogamento que acompanhara o casal durante o conto já não existe: o leito do rio está seco, agora. Não há perigo; pode-se transitar pelo fundo; mas que quer dizer isso? Não há como chegarmos a conclusões definitivas a respeito do destino do personagem, porém o que se pode dizer é que esta “lepidez” para se caminhar, sem ameaças, sobre o fundo – caia ele ou não de braços adiante – foi conseguida às custas da morte da esposa. Morte da “pessoa pela qual tanta gratidão se poderia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência” (Ibidem, p.95). As palavras da narradora a respeito da mulher parecem indicar, no suicídio da mulher, uma atitude que permite, senão o retorno da ordem, a instauração de certo equilíbrio, para que sigamos, nós e a narradora, desobedientes. Tal dinâmica – a morte de um membro da coletividade assegurando a permanência segura de todos os outros – aproxima-se de uma operação sacrificial. A palavra é inclusive utilizada ao longo do conto: “amor é sacrifício” (Ibidem, p.94).

Para Marcel Mauss e Henri Hubert, o sacrificante, ou seja, “o sujeito que recolhe os benefícios do sacrifício ou se submete a seus efeitos” pode ser um indivíduo ou a coletividade

(2005, p.16). O sacerdote ou o sacrificador estaria “no limiar do mundo sagrado e do mundo profano, e os representa simultaneamente” (Ibidem, p.29). Claro está que, no conto examinado, o “sacrifício” da personagem é entendido simbolicamente; porém, pelas palavras da narradora, observa-se que há uma espécie de expiação que se alcança a partir da morte da mulher. Para o marido, agora é possível caminhar lépido, como se segurasse uma bengala: como se tivesse um ponto de apoio, ou um *sustentáculo*. O rio está seco, e ele não poderá mais se afogar: esta limpeza ou remoção da ameaça se dá a partir da morte da esposa, que o livra do afogamento e também parece preservar toda uma coletividade, anunciada pela narradora através da frase “sustentáculo de nossa obediência” (LISPECTOR, 1985, p.95).

A questão do limiar, relacionada ao espelho, é levada a seu extremo no romance *Água Viva* (1973), que analisamos em seguida.

2.2 O diálogo impossível

Descontínuo e fragmentário, o romance *Água Viva* tem na desestruturação da forma e na aglomeração difusa de temas algumas de suas características mais marcantes. Narrada em primeira pessoa por uma personagem artista plástica, a obra se quer como uma longa carta em que a protagonista, antes acostumada à pintura, procura na linguagem meio de expressão. O frágil fio condutor do texto – que designamos como a busca incessante do *it* e do *instante* – se anuncia na forma de repetição, e não de progressão contínua do enredo, o que faz com que o texto se aproxime muitas vezes da forma ensaio.

O romance *Água Viva* é pontuado por momentos em que a narradora se dirige a um *tu* anônimo, a quem endereça seu texto. Por vezes, o teor dessas passagens indica que este *tu* seria um personagem com o qual a narradora teria mantido um relacionamento amoroso, cujo desfecho ou situação atual – isso não chega a se definir – é insatisfatório. As lembranças sobre o relacionamento e os apelos feitos a este personagem são marcados por dor, desamparo e angústia. Nesse sentido, a fala agônica da personagem clariciana se aproxima daquilo que João Adolfo Hansen propõe a respeito de poemas de *Solombra*, de Cecília Meireles: “o 'tu' [de quem fala, ou a quem se dirige, o eu-lírico] corresponde à 'memória indefinida e inconsolável' que vem pelas noites assombrar o eu” (2005, p.26). A protagonista de *Água Viva* expressa com convicção o seu desejo de se ver separada deste amante, como a saída menos dolorosa frente à solidão que ela já experimenta no enlace amoroso. Há, portanto, dois momentos de perda, que se entrelaçam na narrativa: a perda

quando ela ocorreu de fato, num tempo indefinido do passado, e a perda que se sente quando se tenta escrever sobre ela, ou recuperar a memória do enlace com o *tu*. Novamente, o romance de Lispector se aproxima do tom dos poemas de Meireles, em que também “reitera-se que a perda é dupla: houve a perda, já, quando algo desapareceu; e ela ocorre agora, de novo, repetida na leitura, quando se tenta lembrar” (HANSEN, 2005, p.27).

O *deixar de amar* e o desvencilhamento dos laços de afeto que atrelam a protagonista ao *tu* são percebidos como uma atitude libertária, como a narradora atesta: “Nova era, esta minha, e ela me anuncia para já. Tenho coragem? Por enquanto estou tendo: porque venho do sofrido longe, venho do inferno de amor mas agora estou livre de ti” (LISPECTOR, 1993, p.20). No entanto, esta coragem de abandonar o “inferno de amor” e de se tornar livre não é acompanhada de uma percepção positiva desta “nova era” anunciada, mas sim da tomada de consciência da impossibilidade de comunicação entre o *eu* e o *tu*, que leva à conclusão melancólica de que sempre se esteve só, como mostra o trecho abaixo:

E eis que sinto que em breve nos separaremos. Minha verdade espantada é que eu sempre estive só de ti e não sabia. Agora sei: sou só. Eu e minha liberdade que não sei usar. Grande responsabilidade da solidão. Quem não é perdido não conhece a liberdade e não a ama. Quanto a mim, assumo a minha solidão. Que às vezes se extasia como diante de fogos de artifício. Sou só e tenho que viver uma certa glória íntima que na solidão pode se tornar dor. E a dor, silêncio. Guardo o seu nome em segredo. Preciso de segredos para viver. (Ibidem, p.77)

A aguda consciência da solidão, a qual já existia no decorrer do relacionamento, é intensificada pela liberdade inútil, a liberdade que se conquista no rompimento, mas que a narradora diz não saber usar. Em diversas outras passagens, a protagonista expressa seu desejo de alcançar este *tu*, como se estivesse continuamente recorrendo a ele, sem resposta. Mesmo quando o personagem surge em lembranças da narradora, que remetem a um passado de intensificação da ligação amorosa, a postura assumida pelo *tu* é de renúncia à comunicação. O fracasso dos apelos da protagonista, portanto, já fazia parte da ligação com este personagem que, mesmo quando presente, não respondia a ela. Isso se intensifica na leitura de trechos como “por que te amo se não respondes? envio mensageiros em vão; quando te cumprimento tu ocultas a face; por que te amo se nem ao menos me notas?” (Ibidem, p.48). A narradora vai, portanto, *em direção* ao outro, sem obter dele o acolhimento de que necessita. Este outro, este *tu* com que se tentou estabelecer um relacionamento, é inteiramente inacessível. Em outro trecho, inserido num momento particularmente obscuro de *Água Viva*, a confusão da comunicação se mostra novamente, numa rememoração:

Olhávamos o copo de refresco gelado e sonhávamos estáticos dentro do copo transparente. 'O que é mesmo o que você disse?', você perguntava. 'Eu não disse nada'. Passavam-se dias e mais dias e tudo naquele perigo e os gerânios tão encarnados. (...) 'O quê?' 'Eu não disse nada'. Mas eu percebia um primeiro rumor como o de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração embaixo da terra – 'nada! eu não disse nada!' - e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto (...) (LISPECTOR, 1993, p.67-68)

Há, portanto, um choque decorrente da aproximação dos dois personagens, que se manifesta como incomunicabilidade. Esta incompreensão se transfere para a escrita, uma vez que, como já foi apontado, *Água Viva* se quer por vezes como uma carta. Apesar de escrever ao *tu*, a narradora já anuncia o fracasso de sua redação, texto que será jogado fora, sem alcançar seu destinatário:

Hoje de tarde nos encontraremos. E não te falarei sequer nisso que escrevo e que contém o que sou e que te dou de presente sem que o leias. Nunca lerás o que escrevo. E quando tiver anotado o meu segredo de ser – jogarei fora como se fosse ao mar. Escrevo-te porque não chegava a aceitar o que sou. (Ibidem, p.79).

A justificativa da escrita do texto, bem como seu destino, só vêm a confirmar o choque entre as personagens e a extrema solidão em que se encerra a narradora. E, assim como suas palavras não atingem seu destinatário, também as palavras dele não a podem alcançar; são percebidas como falsas: “Um dia disseste que me amavas. Finjo acreditar e vivo, de ontem para hoje, em amor alegre. Mas lembrar-se com saudade é como se despedir de novo” (Ibidem, p.78). O breve alento de viver “em amor alegre”, mesmo que não se acredite na palavra alheia, é interrompido pela consciência da perda e da falta, do retorno da lembrança que sublinha o fato de os personagens não estarem juntos, como atesta a frase “lembrar-se com saudade é como se despedir de novo”. A lembrança saudosa é a nostalgia de um momento que, na verdade, nunca se concretizou plenamente; um momento em que a relação eu-tu se expressaria como fusão harmônica, e não conflito. Por isso, lembrar-se com saudade é tomar consciência de uma falta, de uma ausência que nunca fora suprida: como se despedir de novo.

Este apego a um passado que brevemente se constituiu em interlúdio amoroso, ao lado da escrita incessantemente marcada por perdas da narradora, aponta para o discurso de um sujeito melancólico. Não se pode afirmar que a narradora de *Água Viva* mantenha esta postura ininterrupta; como se nota ao longo do romance, muitas vezes há explosões de felicidade e intensidade que se constroem numa esperança instigante, o que contradiria a atitude do sujeito tocado pela melancolia. No entanto, pode-se sim afirmar que ela, a protagonista, esteja atravessada por elementos

melancólicos relacionados ao *tu* e à perda do ser amado, o que causa um vazio que funciona, muitas vezes, como um vetor para sua escrita fragmentária e marcada por dor.

Entretanto, não é apenas o relacionamento com o *tu* que é percebido como frustrante, vazio. Há, em *Água Viva*, outras alusões a relacionamentos interpessoais, feitas de maneira generalizada; são considerações acerca da vida em coletividade, e da solidão e desamparo dos indivíduos. O tom é de desencanto, de derrota, o que reforça o pessimismo e a negatividade que contaminam os apelos ao *tu*. Mais que isso, as reflexões sobre os relacionamentos afirmam a precariedade dos mesmos, sua superficialidade e fragilidade, não apenas num contexto íntimo do eu-tu, mas na percepção da reificação das relações sociais. O trecho abaixo, por exemplo, traduz com exatidão a pobreza das relações humanas, compreendendo inclusive uma crítica ao império da mercadoria e da propaganda, em detrimento da autenticidade dos indivíduos:

Então sonhei uma coisa que vou tentar reproduzir. Trata-se de um filme que eu assistia. Tinha um homem que imitava artista de cinema. E tudo o que esse homem fazia era por sua vez imitado por outros e outros. Qualquer gesto. E havia a propaganda de uma bebida chamada Zerbino. O homem pegava a garrafa de Zerbino e levava-a à boca. Então todos pegavam uma garrafa de Zerbino e levavam-na à boca. No meio o homem que imitava artista de cinema dizia: este é um filme de propaganda de Zerbino e Zerbino na verdade não presta. Mas não era o final. O homem retomava a bebida e bebia; e assim faziam todos: era fatal. Zerbino era uma instituição mais forte que o homem. As mulheres a essa altura pareciam aeromoças. As aeromoças são desidratadas – é preciso acrescentar-lhes ao pó bastante água para se tornarem leite. É um filme de pessoas automáticas que sabem aguda e gravemente que são automáticas e que não há escapatória. (LISPECTOR, 1993, p.36-37)

Além de denunciar a vida automatizada e sua standardização, a atenção aos gestos e atos de *um só homem*, repetidos por todos os outros, se assemelha fatalmente a situações de governos autoritários – situação, inclusive, vivida no Brasil quando da redação de *Água Viva*. Embora vagas, as alusões à violência histórica são certeiras: a narradora se detém inclusive na herança escravocrata, lembrando que “os brancos batiam nos negros com chicote” (Ibidem, p.48). A dor deles, no entanto, não pode ser sentida; há profunda falta de empatia e compaixão pela dor alheia, já que “o cisne segrega um óleo que impermeabiliza a pele – assim a dor dos negros não pode entrar e não dói. Pode-se transformar a dor em prazer – basta um 'clic'. Cisne negro?” (Ibidem, p.48). Tais considerações encontram, em nosso entendimento, sua síntese pessimista na seguinte frase da protagonista: “o que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim” (Ibidem, p.44). Ou seja, os indivíduos estão, para a narradora, ela inclusa, *unidos* pelo que há de bárbaro em cada um deles, reforçando a base conflituosa dos relacionamentos. As reflexões acerca da escravidão e da barbárie aparecem no texto no meio de elucubrações introspectivas, íntimas, e não ganham estatuto

diferenciado; este dado, em vez de diminuir o impacto dessas referências, intensifica-o, na medida em que insere o desencanto com a coletividade na mesma esfera do mal-estar individual.

Jaime Ginzburg (2003), em seu artigo *Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios*, afirma que “a contribuição de Theodor Adorno no estudo da literatura está diretamente ligada à crítica da violência, da desumanização no capitalismo industrial, e do autoritarismo fascista²”. As formas de arte, como se sabe, não são observadas pelos teóricos da Escola de Frankfurt como objetos desligados do mundo; muito pelo contrário, elas estabelecem importantes relações com o seu contexto de produção, e constituem mediação para o estabelecimento de uma crítica social e política.

Em *Crítica cultural e sociedade*, Adorno explicita este argumento dizendo que “nenhuma autêntica obra de arte e nenhuma verdadeira filosofia jamais esgotou o seu sentido em si mesma, em seu próprio ser. Elas sempre estiveram ligadas ao processo real de vida da sociedade” (1986, p.80). O comentário é reiterado inúmeras vezes ao longo da obra de Adorno, e encontra expressão exemplar na *Teoria Estética*, onde o autor enuncia a questão dizendo que “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma” (1970, p.16). A formulação de Adorno, além de apresentar a relação entre arte e sociedade, mostra a estreita dependência entre Ética e Estética, uma vez que a forma da obra de arte conteria em si elementos que dizem respeito a seu contexto de produção, aos antagonismos do entorno. Dessa maneira, Adorno sustenta de modo consistente que cultura, sociedade e obra de arte estão intimamente relacionadas.

Aderindo à argumentação do frankfurtiano, cabe verificar com mais atenção as considerações da narradora de *Água Viva* no tocante aos relacionamentos interpessoais, e também naquilo que diz respeito ao próprio trabalho artístico: por se tratar de um romance cuja narradora se apresenta como artista plástica, ele é atravessado pela necessidade de representação, que entra em choque com o indizível traumático, resquício doloroso da perda do *tu* e dos silêncios que envolvem os relacionamentos humanos. O espelho, cujas imagens analisaremos mais adiante, aparece no romance dentro desta problemática, sinalizando tanto questões acerca da representação, já que, conforme a protagonista se aproxima do objeto, ele lhe escapa, constituindo, assim, enorme obstáculo para a pintura. A atitude adotada pela narradora vai no sentido de fugir de uma representação falseada do mundo; neste ponto, poder-se-ia dizer que a postura adotada pela protagonista, recusando-se a produzir uma imagem do espelho que lhe pareça falsa, encontra sustentação nos comentários adornianos a respeito do romance.

² Citação sem página, texto disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005, acesso em 3 de novembro de 2011.

Em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno, ao comentar escritores que renunciam às formas canônicas, afirma que “*se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo*” (2003, p. 57, em itálico no original). Para ele, romances que insistem em narrar o mundo a partir de um ponto de vista que corrobora o domínio do sujeito sobre a realidade e o sentido total das experiências são obras que trabalham com um realismo de superfície, pouco tocando o real. Tal concepção de narrador deve-se em parte às teorias freudianas acerca da constituição do sujeito lacunar, que percebe a realidade de forma fragmentária, sem poder dominá-la, dotado de uma parcela inconsciente em seu aparelho psíquico, não inteiramente senhor de si. A configuração estética de um narrador perplexo com a realidade que narra dificulta a leitura, pois não permite fruição desinteressada ou alheia à obra: há que se lidar com o mal-estar provocado por ela.

A atitude solitária da narradora, como foi visto, se justifica pela impossibilidade de comunicação e pela precariedade e agressividade dos relacionamentos humanos. Sem apresentar uma saída, a narradora se contenta em desempenhar sua missão, da qual nasceu incumbida: *tomar conta do mundo*. É tarefa árdua, posto que a obriga a se lembrar “do rosto inexpressivo e por isso assustador da mulher que vi[u] na rua.” Numa sóbria revolta, a protagonista, resigna-se, assim, à sua função: “Com os olhos tomo conta da miséria dos que vivem encosta acima” (LISPECTOR, 1993, p.66). A consciência da miséria e da inexpressividade dos indivíduos *não* acompanha, portanto, movimento à modificação do cenário: tomar conta do mundo e dar-se conta de sua negatividade são atitudes expressas em passividade.

Por todas essas considerações, em nosso entendimento, a busca pelo *it* e pela captura do instante, força motriz de *Água Viva*, poderia ser entendida como uma forma de *revolta*. A insistência no orgânico e no irracional que se nota no romance pode ser lida como uma resistência solitária e silenciosa contra o modo de vida apontado pela narradora, e uma espécie de refúgio face à impossibilidade de se recorrer ao outro. Ou seja, o retorno ao impessoal e a obsessão pelo *it* são indicadores da insatisfação com aquilo que é, inescapavelmente, pessoal e humano. Apartada das relações humanas, e descontente com o modo como elas se dão, a protagonista experimenta angústia dessa liberdade num retorno constante a si mesma e àquilo que é inviolável: o *it*³. Com isso em mente, nos dispomos a analisar o confronto da protagonista com a morte, presença que se anuncia repetidamente nas páginas de *Água Viva*.

³ Nesse sentido, vale ainda atentar para as considerações de Theodor Adorno em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo* (*Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003): o crítico associa a mudança nas narrativas contemporâneas à desintegração da experiência e ao impedimento do relato pela barbárie e pela vida estandardizada. Os dois dados estão, como foi visto, presentes em *Água Viva*, que traz ainda a “revolta contra a linguagem discursiva” mencionada por Adorno à página 56 de seu ensaio.

2.3 O espelho e seus limites: imagens da morte em *Água Viva*

Os temas da finitude e da origem estão presentes em toda a narrativa de *Água Viva*, acompanhando a captura da impessoalidade do *it*. Afastada e desencantada dos laços interpessoais, como se procurou mostrar previamente, a narradora procura um espaço de isenção, um espaço intermediário a partir do qual se torne possível narrar o “instante-já”. A protagonista se confronta, assim, com questões acerca do limite, a mais imediata sendo o alcance da linguagem e da representação do instante, impossível a partir do momento em que se tenta reproduzi-lo. As discussões em torno da pintura, da música e da escrita fazem de *Água Viva* uma obra que se debruça sobre os limites estéticos para o relato de experiências que se aproximam ora do sublime, ora do abjeto; experiências cuja fruição consiste no confronto com o ultrapassamento de si, e a dissolução subjetiva da protagonista. Apesar de haver no romance, como já foi visto, memórias acerca do passado, a narrativa exige uma permanência no agora, o que só intensifica a potência do texto enquanto tentativa de fotografar o perfume. Talvez por isso a insistência em palavras como o *sempre* e o *nunca*: tempos que se estendem para o ilimitado, sinalizando que esta intensa presentificação do texto, na verdade, é uma estratégia para tornar infinita a captura impossível do instante.

Deste espaço intermediário, de desagregação do sujeito e dos conceitos da linguagem, a narradora parece poder contemplar, simultaneamente, duas potências antagônicas: a morte e a vida. A vida como êxtase e como aguda consciência de cada instante, de cada metamorfose, é quase insuportável; estira os limites da compreensão, e é preciso estar muito próximo de ultrapassá-los para captá-los. Esta proximidade do ultrapassamento, no entanto, atrai a narradora para outro lado: o da possibilidade da morte. A proximidade da morte é pressentida, mas, no início do texto, ainda se resiste a ela com mais veemência: “eu aqui me obrigo à severidade de uma linguagem tensa, obrigo-me à nudez de um esqueleto branco que está livre de humores. Mas o esqueleto é livre de vida e enquanto vivo me estremeço toda. Não conseguirei a nudez final. E ainda não a quero, ao que parece” (LISPECTOR, 1993, p.18). A *nudez final*, no entanto, ganha ao longo do texto o estatuto de “quase condição” para se aproximar mais da grandeza das experiências. Quanto mais a narradora se entrega àquilo que experimenta, mais amorfa se torna a realidade e maior a intensidade inabarcável vivida pelos sentidos. Ainda que se resista à morte, o posicionamento neste limiar faz com que a narradora possa viver somente de uma maneira “delicada”: “mal existo e se existo é com delicado cuidado. Em redor da sombra faz calor de suor abundante. Estou viva. Mas sinto que ainda não alcancei os meus limites, fronteiras com o quê? sem fronteiras, a aventura da liberdade perigosa” (Ibidem, p.22).

A morte representa, para a narradora, uma atração violenta, e resistir a ela é algo que se faz com dificuldade; a tentação de se deixar aprofundar é tão grande, que se torna preciso forçar uma distância capaz de impedir a dissolução completa. “É que passarei por causa do ritmo em seu paroxismo – passarei para o outro lado da vida. Como te dizer? É terrível e me ameaça. **Sinto que não posso mais parar e me assusto**” (Ibidem, p.23, grifos nossos). Esta aproximação da morte traz consigo uma espécie de verdade, a ascensão a um conhecimento que deve permanecer intacto, porque acarreta a perda do *falso poder* do controle sobre o que se experimenta. Por isso mesmo, aquilo que é vivido pela protagonista é experimentado também como transgressão: “A impressão é que só não vou mais até as coisas para não me ultrapassar. Tenho certo medo de mim, não sou de confiança e desconfio do meu falso poder” (Ibidem, p.38). O que ocorre em *Água Viva* é a inserção da escrita numa permanente tensão entre a necessidade de se manterem claros os limites, e o vislumbre do ilimitado, que pode levar à aniquilação do próprio sujeito. É interessante notar que, ao longo do texto, parece haver uma progressão *em direção* à morte, que nunca se concretiza, mas que se torna cada vez mais próxima conforme o texto avança. Assim, é possível ler até a dúvida da protagonista em saber se ainda permanece em vida:

Será que passei sem sentir para o **outro lado**? O outro lado é uma vida latejantemente infernal. Mas há a transfiguração do meu terror: então entrego-me a uma pesada vida toda em símbolos pesados como frutas maduras. Escolho parecenças erradas mas que me arrastam pelo enovelado. Uma parte mínima de lembrança do bom-senso de meu passado me mantém roçando ainda o lado de cá. Ajude-me porque alguma coisa se aproxima e ri de mim. Depressa, salva-me.

Mas ninguém pode me dar a mão para eu sair: tenho que usar a grande força - e no pesadelo em arranco súbito **caio enfim de bruços no lado de cá**. (Ibidem, p.24, grifos nossos).

Além das potências morte e vida, as experiências com os limites são trazidas ao texto pela lembrança de um momento do relacionamento amoroso. Enquanto escreve, a narradora diz se encontrar em um “estado muito novo e verdadeiro, curioso de si mesmo, tão atraente e pessoal a ponto de não poder pintá-lo ou escrevê-lo” (Ibidem, p.17). Este estado “parece com momentos que tive contigo, quando te amava, além dos quais não pude ir pois fui ao fundo dos momentos” (Ibidem, p.17). O estado “curioso de si mesmo” indica um desdobramento para o interior, em que se dilata a profundidade; além de irrepresentável, tal estado beira o limite, pois, ao ir-se ao fundo dele, não se pode mais ultrapassá-lo. Curiosamente, a passagem é seguida de um parágrafo em que se lê: “Fixo instantes súbitos que trazem em si a própria morte e outros nascem – fixo os instantes de metamorfose e é de terrível beleza a sua sequência e concomitância” (Ibidem, p.17), o que sublinha mais a proximidade dos dois temas.

A imagem do espelho em *Água Viva* é a que mais claramente expressa a experiência de confronto com o ilimitado. A figura aparece por três vezes no romance: em um trecho, o espelho é tratado em suas relações com a identidade; em outro, é o papel do espelho enquanto revelador da *coisa* (o objeto guarda-roupa) que é examinada. O trecho mais longo e mais significativo para nosso trabalho, porém, é o que diz respeito à tentativa da protagonista de *pintar o espelho*, intenção que prossegue com o exame do objeto e tentativas de defini-lo. Tanto a passagem a respeito do guarda-roupa quanto o longo trecho que analisaremos foram publicados como crônicas independentes na coletânea *Para não esquecer* (1978). Optamos pela análise do romance, e não das crônicas isoladas, por julgar que o contexto da narrativa enriquece a interpretação. Comentaremos as três menções à imagem, concentrando-nos, no entanto, na passagem que corresponde à crônica *Os espelhos*.

A primeira vez que o objeto é mencionado em *Água Viva* se dá à página 40 de nossa edição:

Antes do aparecimento do espelho a pessoa não conhecia o próprio rosto senão refletido nas águas de um lago. Depois de certo tempo cada um é responsável pela cara que tem. Vou olhar agora a minha. É um rosto nu. E quando penso que inexistia um igual ao meu no mundo, fico de susto alegre. Nem nunca haverá. (LISPECTOR, 1993).

A primeira frase do comentário da narradora remete ao mito de Narciso, através do reconhecimento propiciado pelas águas de um lago, antes do advento do espelho. A responsabilidade que se carrega a partir de certo momento, por sua vez, está relacionada à possibilidade do reconhecimento, autoconhecimento; a afirmação impõe uma parcela de controle a respeito da própria identidade, como se coubesse também ao sujeito ser quem ele é. O que se infere disso é que a construção de um “eu” não se faz de forma passiva, mas com o sujeito agente deste processo, ao mesmo tempo que objeto dele; como encena-se em frente ao espelho.

A satisfação da protagonista em reconhecer sua singularidade – seu rosto é único – traça um contraponto a uma cena do romance analisada anteriormente: o relato do sonho com “pessoas automáticas”, que repetiam gestos alheios. A bebida Zerbino como “instituição mais forte que o homem” e a obediência à repetição denotariam uma espécie de heteronomia, ao passo que a “responsabilidade pela cara que se tem” diria respeito à autonomia do indivíduo. Apesar de breve, este primeiro trecho é interessante, inclusive por retratar o rosto da artista como um “rosto nu”: este dado permite estabelecer contatos com a experiência de despojamento e liberdade dos conceitos que contamina a escrita da protagonista.

Mais adiante no romance, o espelho é retomado em sua relação com o objeto guarda-roupa, o qual a narradora pretende pintar. Ela, então, examina o móvel:

Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com as pessoas: a gente se olha ao espelho da parte de dentro de sua porta, a gente se olha sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: desajeitado, fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido e desastrado, sem saber como ser mais discreto, pois tem presença demais. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso.

Mais eis que se abre a porta-espelho – e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva.

Aí posso pintar a essência de um guarda roupa. (LISPECTOR, 1993, p.87-88)

A natureza do guarda-roupa é a inviolabilidade das coisas: o objeto, à primeira vista, parece penetrável, mas impõe obstáculos a esta entrada. Escancarar a porta-espelho, no entanto, permite que se adquira uma nova percepção do quarto. A partir da mudança no cômodo, propiciada pela luminosidade, a narradora pode pintar a *essência* do guarda-roupa: ou seja, a essência da *coisa* é alcançada a partir daquilo que ela *emana para além de seus limites de coisa*; aquilo que não se restringe à percepção imediata do objeto. Novamente, o espelho aparece como instrumento que propicia a *passagem*, a transição de um estado a outro. Neste caso, o guarda-roupa só se dá a ver a partir do momento em que se liberta de seu recorte incomodamente restrito, pesado e desajeitado; é na expansão e na alteração da forma que se chega ao objeto. A respeito disso, escreve Lucia Helena em sua obra *Nem musa, nem medusa – itinerários da escrita em Clarice Lispector*

A obra de Lispector – ao falar sobre a condição da mulher, e ao inscrevê-la como sujeito da estória e da história – não se limita à postura representacional de espelhar tal qual o mundo patriarcal e denunciá-lo, como se mergulhássemos nas águas de uma narrativa de extração neonaturalista. Nela se constrói, isto sim, um campo de meditação (e de mediação) em que se aprofunda o questionamento das relações entre a literatura e a realidade. Sobre isto, uma passagem de *Água viva* parece fundamental. A personagem narradora diz que quer pintar um tema, que quer criar um objeto. E que este objeto será um guarda-roupa, *pois que há de mais concreto?* (LISPECTOR, 1973a, p.98). Todavia, ao olhar para um guarda-roupa, se dá conta de que ele parece penetrável porque tem uma porta. (HELENA, 1997, p.109-110)

A autora resume e cita brevemente a passagem que transcrevemos anteriormente, para concluir que a nova composição atingida pelo ambiente a partir da abertura da porta-espelho é uma forma

de se atingir uma dimensão cuja lógica e nexos sejam diferentes da lógica do fato e do factual. E esta região a atingir, a do ficcional, Lispector a representa na condição de liberdade enquanto ato de percepção que não tem forma. Ou, pelo menos, que não tem a forma dos estudos de tema na pintura clássica ou dos estudos de tema na literatura que opera por mimesis de representação. (Ibidem, p.110)

Os apontamentos da autora vêm ao encontro da disposição da narradora clariciana, do desejo de pintar um tema não da forma como ele se apresenta na realidade de superfície, mas sim na potencialidade que se esconde atrás de sua aparência simples e concentra. De forma magistral, Clarice Lispector consegue, em poucas linhas, problematizar a questão da representação e tratar também de um dos temas que tangenciam a narração de *Água Viva*, a questão da liminaridade. Ao citar a porta-espelho como o detalhe do móvel que permite sua descoberta, atravessa-se um limiar, como se se transpusesse mais um degrau das inúmeras passagens previstas por Benjamin (2006). Este ultrapassamento expande a percepção, desfaz a forma, como quer Lucia Helena, e também multiplica os espaços tanto do guarda-roupa como do quarto em que ele está, através da luz que surge a partir do surgimento do espelho.

O trecho que mais nos interessa em *Água Viva* tem início com outra disposição da narradora em pintar; desta vez, no entanto, trata-se de pintar o espelho propriamente dito. A dificuldade imposta é que é quase impossível enxergar o espelho em si - “espelho em que eu me veja já sou eu” (LISPECTOR, 1993, p.84). No intuito de enxergar o objeto e não seu reflexo, a narradora inicia um atento exame do espelho, tentando defini-lo e procurando descrever o procedimento que torne possível vê-lo.

Para começar, “não existe a palavra espelho, só existem espelhos” (Ibidem, p.82). A afirmação denuncia a precariedade do signo face ao impacto do objeto: o espelho transborda as tentativas de restringi-lo à palavra. Além disso, o espelho “tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe”, ou seja, espaço do ilimitado, sem fronteiras; não se pode contê-lo, já que “nenhuma forma consegue circunscrevê-lo e alterá-lo”. Também é o objeto sem início ou fim - “Um pedaço mínimo de espelho é sempre o espelho todo” (Ibidem, p.83) - indefinível, o espelho é a continuidade absoluta, é a vertigem.

O objeto é ainda comparado à bola de cristal dos videntes. Para estes, a bola de cristal é seu “campo de meditação”; para a narradora, o espelho é o “campo de silêncios”. Assim, aproximar-se do espelho – ou da bola de cristal – é também transgredir: pois é ascender à vidência, ou seja, àquilo a que não se deveria ou poderia ter acesso, ou é chegar ao “silêncio desdobrado em outros”, ou seja, mergulhar na profunda mudez, no não-verbal, não significativo, que escapa ao humano. Esta percepção do vidente para *além* (o futuro), ou da narradora para *aquém* (no desaparecimento regressivo do verbo), circunscreve-se no mesmo espaço intermediário de que se narra, pois que o

espelho é “mina sonambúlica” (Ibidem, p.83), é espaço indefinido entre o sono e o despertar, estado alterado de percepção e movimento.

Como, então, ver o espelho, para poder pintá-lo? É preciso primeiramente ter delicadeza e não deixá-lo marcar por sua imagem; a pessoa interessada deve proceder em “ausência de si mesma”. Será, então, possível ver o espelho: “enormes espaços gelados” (Ibidem, p.84). O objeto, antes descrito como luz, guarda dentro de si uma “sucessão de escuridões”, e para percebê-las é necessário ficar “em jejum de si mesmo” (Ibidem, p.84). O vocabulário utilizado para a descrição do objeto aproxima-se do campo semântico comumente referente à morte: espelho é frio, é “gélido silêncio sem cor”, é escuridão, e é ilimitado. A atitude de despojamento necessária para se aproximar do objeto, a renúncia à identidade e a descrição feita pela narradora parecem apontar a experiência de ver o espelho como próxima àquela de tocar os eixos da morte.

Aquele que não se vê ao espelho é, em superstições, o morto: e é esta isenção de si que se deve procurar para poder enxergar o objeto nele mesmo, reconhecendo sua existência particular e destacada do reflexo daquele que olha (ANDERSON, 2007). Nesse sentido, é interessante notar a aproximação entre a progressão à impessoalidade no texto, como analisamos na primeira parte deste trabalho, e a cena do espelho examinada: conforme nossa hipótese, a protagonista, desencantada das relações humanas, volta-se a si mesma e à natureza como alternativa ante o vazio dos laços sociais. No entanto, a proximidade consigo mesma e a contínua distensão de seus limites a acabam levando fatalmente ao despojamento final, que se dá na suspensão de limites do espelho, na renúncia a ver o próprio rosto: a última relação possível de ser afastada – a do *eu* consigo mesmo. O sacrifício da própria imagem em função do reconhecimento do objeto espelho é acompanhado pela contaminação da vertigem especular *no próprio sujeito*: a atitude daquele que olha sem se ver não pode ser outra além da própria abstenção de sua existência enquanto indivíduo. Talvez por isso a conclusão da narradora após este confronto seja “Não, eu não descrevi o espelho – eu fui ele” (LISPECTOR, 1993, p.85).

2.4 Espelhos, identidade nacional e vazio: breves considerações

Como se pôde notar, a imagem predominante do espelho ao longo de *Água Viva* é o vazio. A ausência é figurada ao longo da extensa passagem que viemos de analisar, insistindo na superfície especular como espaço a ser preenchido, uma vez que é, essencialmente, desprovido de representações *em si*, como a narradora mostra ao aproximar-se do objeto tentando fazer com que

ele não a reflita. Nossa hipótese é a de que a imagem de vazio no espelho seja sintoma de uma problemática mais extensa, que passa da identidade individual à identidade nacional de diferentes formas, conforme procuraremos exemplificar brevemente.

Às primeiras páginas do romance *A hora da estrela* (1977), pela voz do narrador Rodrigo SM, lemos que “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1998a, p.15-16). Em sua ingenuidade, a protagonista Macabéa não percebe que é invisível ao outro; talvez por ser justamente ela a ocupar a posição de mais radical alteridade no livro, a despeito de suas tentativas de aderir a um discurso minimamente legítimo ou reconhecido: é assim que ela repete as falas da Rádio Relógio, que ela julga dotadas de beleza e sentido, mas que são indecifráveis para a protagonista. O que a personagem faz é justamente buscar naquilo que lhe parece ser o padrão confiável da lógica as palavras certas para apreender o mundo, comunicar-se com ele; mas a falha tentativa resulta somente em mais incompreensão, já que o modelo da Rádio Relógio não se articula com sua experiência efetiva. Além de ser dotada de um discurso precário, Macabéa ainda não é vista pelos outros na rua, quando sorri: os índices de ausência são abundantes, Macabéa sendo a personagem da falta por excelência na produção clariciana.

Rodrigo SM prossegue: “Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um rufar de tambor – no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nos introcamos” (Ibidem, p. 22). Aqui, a oscilação e fusão de um rosto em outro – o rosto de Rodrigo SM, elite, e o de Macabéa, carência - retoma uma dinâmica semelhante à do Brasil frente às culturas e nações que o atravessam, além de sinalizar para a interdependência e a fragilidade da fixidez da identidade. O outro só pode ser definido a partir de um local seguro do qual se exclua (KRISTEVA, 1988), e talvez por isso mesmo é que desta exclusão dependa também a segurança de quem aponta a alteridade a partir de um local legítimo. A imagem dos rostos que se sobrepõem e se substituem no romance da ficcionista aponta justamente para a impossibilidade de se afirmar sem afirmar a diferença do outro – e, paradoxalmente, assinala também que esta diferença é falseada e criada, uma vez que a troca de rostos na imagem do espelho ressalta, mais que a diferença, a possibilidade de incorporação e deglutição de uma imagem na outra, dissolvendo as identidades dos dois para chegar a uma nova configuração, que não pode ser expressa como síntese.

Após receber a notícia de que poderia ser despedida de seu emprego, Macabéa

foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou-se maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com a sua vida. 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 tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se levemente e pensou: tão jovem e já com ferrugem. (LISPECTOR, 1998a, p.25)

O trecho transcrito apresenta a descrição do espelho como um objeto de superfície opaca, na qual é difícil se enxergar, se reconhecer, como se a tentativa de se ver fosse marcada por obstáculo e obscuridade. O que está em jogo é, assim, a percepção da protagonista de si mesma, que, metaforizada pelo espelho baço, mostra-se precária e difusa. A subsequente dúvida de Macabéa, acerca de sua existência, não é restrita à literatura de Clarice Lispector: dois expoentes da literatura brasileira, Machado de Assis e Guimarães Rosa, trataram do tema em seus conhecidos contos sobre o espelho, nos quais a ausência da imagem dos protagonistas também é figurada. É interessante, neste ponto, nos determos nesses outros textos, a fim de elaborar nossa argumentação de modo mais fundamentado. Passaremos, assim, a alguns breves comentários sobre os textos de Machado de Assis e Guimarães Rosa.

No conto de Machado de Assis, *O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana*, de *Papeis Avulsos* (1882), uma conversa sobre a natureza da alma humana é o ponto de partida para o personagem Jacobina relatar um acontecimento de sua juventude. Nomeado alferes da guarda nacional, é convidado por sua tia Marcolina a passar uns dias em sua propriedade. Ali, cercado de cuidados, incorpora sua função na guarda nacional como parte fundamental de sua identidade, sendo chamado de “seu alferes” ou senhor alferes”.

Em um dado momento, tia Marcolina parte para visitar uma de suas filhas, que se encontrava doente; pouco depois, os escravos fogem do sítio, deixando o local abandonado. A única pessoa na casa passa a ser Jacobina, que, sozinho, é tomado por desamparo, por um desassossego alarmante. Evita se olhar no espelho, e quando o faz, a imagem devolvida pela superfície é difusa, quase não está lá; Jacobina se transforma num autômato, morto-vivo que procura em vão restituir a sensação de reconhecimento propiciada anteriormente pelo tratamento de sua família e dos escravos. A inquietude do personagem só tem fim quando ele decide vestir a farda de alferes e olhar-se no espelho: o reflexo age então como substituto do olhar alheio, que confirma a identidade do sujeito.

John Gledson (2006, p.70-90) propõe uma leitura deste conto centrada na questão da identidade nacional, baseando-se na figura do espelho como peça de época, e analisando a historicidade contextualizada na obra. Sterzi (2010) está de acordo com a leitura de Gledson, julgando-a correta no que diz respeito ao desespero de Jacobina como o “primeiro momento em que o Brasil olhou-se no espelho e não se reconheceu como 'identidade nacional', por ainda estarmos

mergulhados na condição colonial” (STERZI, 2010, p. 241). No entanto, o autor julga a análise incompleta, propondo que um dos principais pontos para se falar de identidade nacional no conto machadiano seria a escravidão.

Quando Jacobina fica verdadeiramente só, sem nem mesmo os escravos, é como se deixasse ele também de existir – e este é o paradoxo do Brasil da época em sua relação com os escravos, e não com os *outros* em geral: ou seja, temos aqui um deslocamento em relação à teoria das duas almas. Em vez da supressão da *alma exterior*, o que temos é algo como a supressão de uma alma mais interior do que a alma interior. E que esta alma mais interior seja constituída pelos escravos diz muito sobre a estrutura da subjetividade numa situação como aquela: a estrutura da subjetividade e a estrutura da sociedade coincidem no terror. O que temos aí, no reflexo informe, é a imagem do resíduo entre *sociedade* e *nação*, a sociedade incluindo proprietários e escravos e a nação excluindo os segundos. O reflexo informe é um *testemunho figurativo* – ou, mais propriamente, *desfigurativo* – daquele momento histórico, com todas as dificuldades que ele impõe à representação. Um testemunho talvez mais inconsciente que consciente – e lembremos que Adorno falava da arte como “historiografia inconsciente”. (Ibidem, p.244)

Daí o trágico machadiano, que estaria, para o crítico, no impasse entre a “impossibilidade ou dificuldade de representar que se encontra com a obrigação ética de representar” (Ibidem, p.245). Este impasse entre a necessidade de se representar e a impossibilidade de fazê-lo de forma precisa ou realista exige o uso de estratégias estéticas, como forma de desvios em torno do assunto sobre o qual se fala subterraneamente no texto, para que se possa dar conta da questão da identidade nacional. Para Sterzi,

O lugar próprio da ficção de Machado – sobretudo da grande ficção machadiana, aquela cuja estação se abre, no romance, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e, no conto, com *Papéis Avulsos* – não é, isoladamente, nem o lugar da consciência, nem o do inconsciente, mas, sim, o intervalo tenso entre ambos. (Ibidem, p.238)

Deste “intervalo tenso” acreditamos que também parta a escritura de Clarice Lispector. As descrições de espelhos com imagens vazias em sua obra, notadamente em *Água viva* e em *A hora da estrela*, podem ser articuladas com as leituras feitas a respeito da identidade em Machado de Assis, e também em Guimarães Rosa. Retomaremos esta questão do intervalo, bem como da proposta da historiografia inconsciente, mais adiante.

No conto de Rosa, intitulado *O espelho* (1962), o confronto do protagonista com o objeto é provocada pelo próprio personagem que decide, após assustar-se com seu reflexo visto de relance uma vez, descobrir sua verdadeira identidade e sua verdadeira imagem. Em todas as etapas deste processo, o que permanece é o fato de o indivíduo se olhar e não se reconhecer uno e completo. O protagonista reconhece seu rosto como a formação de um eu corrompido pela vivência e pela

interferência de traços hereditários, não verdadeiro, não forma única e singular daquele sujeito. O olhar-se e nada ver é a situação limite do despojamento de tudo que é externo ou depende da articulação com eventos e pessoas: o eu se sustenta, sozinho?

A trajetória do protagonista rosiano é inversa àquela da personagem Macabéa – no trecho de *A hora da estrela* transcrito anteriormente, vimos que ela primeiro enxerga o espelho vazio, para depois ver uma imagem deformada de si. Em Rosa, o oposto ocorre, nos dois momentos em que destacamos:

E o que enxerguei, por instante, foi uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Deu-me náusea, aquele homem, causava-me ódio e susto, eriçamento, espavor. E era – logo descobri... era eu, mesmo! O senhor acha que eu algum dia ia esquecer essa revelação? (ROSA, 2008, p. 79)

Simplesmente lhe digo que me olhei num espelho e não me vi. Não vi nada. Só o campo, liso, às vácuas, aberto como o sol, água limpíssima, à dispersão da luz, tapadamente tudo. Eu não tinha formas, rosto? Apalpei-me, em muito. Mas, o invisto. (Ibidem, p. 82-83)

O personagem parte de uma expectativa cartesiana quanto ao uso do espelho (atitude que o narrador supõe encontrar em seu interlocutor cético) e aproxima-se de uma imagem de si que é lacunar, incompleta, fragmentária. Assim, vai pouco a pouco destruindo a crença num “eu soberano” e autêntico, encontrando um eu no espelho atravessado por alteridades, as quais, não obstante, tenta retirar de seu reflexo;

Tem início, então, um processo que em tudo remete ao que Lacan chamaria de travessia do fantasma, ou seja, o confronto com o que nos atravessa sem que tenhamos consciência da trama imaginária onde se perdeu ou se alienou o nosso eu. O procedimento do narrador, para encontrar-se, é suspender ou bloquear as várias componentes que se interpenetram no “disfarce do rosto externo”, anulando-as uma por uma, “desde as mais rudimentares”, começando a não ver suas semelhanças com os animas (no seu caso, o parentesco era com a onça), passando pela anulação dos elementos hereditários (“lastro evolutivo residual”, pois “nem no ovo o pinto está intacto”), pelas “pressões psicológicas transitórias” e pelas “idéias e sugestões alheias” (ROSENBAUM, 2008, s/página⁴).

Trata-se, em Rosa, da busca de uma identidade “pura”; em Machado, da confirmação de uma identidade extremamente dependente de fatores externos, em nada autônoma. Em *A hora da estrela*, a precariedade constitutiva da identidade da protagonista impede que a investigação se dê em termos filosóficos, sendo antes o aceite passivo da instabilidade imagética de seu sujeito que

⁴ *Notas sobre o conto “Espelho”, de Guimarães Rosa.* Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062008000200015&script=sci_arttext

prevalece; e, por fim, em *Água viva*, é o vazio por excelência que toma conta das passagens sobre espelhos, objeto que, de tão potente, engloba a identidade da narradora em sua vertiginosa ausência. A partir desses apontamentos, torna-se possível perceber que a questão da identidade individual de um personagem muitas vezes pode indicar alegoricamente temas mais amplos. Finazzi-Agrò corrobora esta ideia (1991) em seu artigo *O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira*, e também em conferência realizada em 2011, em que o crítico sublinhou o espelho como objeto recorrente em textos de literatura brasileira, reforçando sua possibilidade de aludir à identidade nacional⁵.

No estudo de 1991, o autor inicia suas reflexões a partir da ideia de alteridade, concebendo o outro como aquele que está nas fronteiras, aquele que ocupa a “margem dilacerada” (p.53), ou seja, um local indefinido e liminar, marcado justamente pela ausência de reconhecimento e de nomeação legítima. Desenvolvendo esta questão, Finazzi-Agrò sinaliza para o fato de o domínio do Outro – em grande parte definido pela cultura europeia – fazer com que a alteridade americana nasça “como simples articulação duma identidade que nela se espelha para se reconhecer ou para se diferenciar” (Ibidem, p.54). A imagem do Brasil faz parte deste domínio múltiplo e plural – para o articulista, o país seria um “coágulo exemplar de alteridade” (Ibidem, p.54).

A tentativa de construção de uma identidade brasileira passa necessariamente pelo enfrentamento da cultura do colonizador, a qual é percebida como diferente da local. No entanto, a essa diferença não corresponde nenhum termo que possa expressá-la ou nomeá-la, fazendo com que a apreensão desta especificidade ocorra de modo vago e lacunar. Ao mesmo tempo em que se procura desprender do olhar europeu para que haja efetiva afirmação da cultura, não é possível fazê-lo: “a cultura brasileira fica assim suspensa no vazio dessa contradição irremediável, sem conseguir sair do seu Alibi histórico que a obriga a se reconhecer pelo trâmite dos outros” (Ibidem, p.57). Assim, segundo o crítico, quando se busca falar sobre a identidade no Brasil, o discurso, constrangido a uma língua e a uma cultura de que não se apropria inteiramente, se situa num vazio que é um “alhures”, uma borda, um entre-lugar.

De fato, o vazio organiza um sentido: sentido plural, contraditório, instável, constituído através da agregação provisória de muitas linguagens, numa encruzilhada inextricável de diferenças que só na vertigem da " falta " encontram uma mediação possível, descobrem a sua positividade. (Ibidem, p.58)

Ou seja, encontrar um ponto intermediário do qual falar, como Sterzi (2010) diz a respeito

⁵Conferência realizada na sala 110 do Prédio de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - “Nada em comum: Comunidade e Imunidade nas Primeiras estórias”, no dia 10 de outubro de 2011, às 14h00.

de Machado de Assis, e que corroboramos para a escritura clariciana: a partir do *intervalo* torna-se possível contemplar a temática da identidade nacional de modo mais autêntico. Isso, no entanto, não é feito de modo direto. Nos casos observados, é o espelho e o reflexo incerto dos personagens que podem ser lidos como alegoria. Sendo a imagem especular essencialmente polissêmica, a atribuição de sentido só pode ser feita através de mediação, como mostraram Gledson (2006) e Sterzi (2010).

O vazio do espelho é resposta à indagação dos personagens dos textos de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, sublinhando o motivo da *ausência*. Na prosa da escritora, se pensarmos no romance *Água Viva* como um todo, é possível imaginar, a pulsão de morte, destruição e vazio como instâncias a partir das quais se pode criar, como se houvesse a proposta da reinvenção de uma identidade a partir da falta; desenvolvemos este tópico na seção seguinte de nosso trabalho, última a respeito de *Água Viva*. Sem que esta formulação seja necessariamente agônica, faz da negatividade um local privilegiado de onde partir para um recomeço, e não para a repetição.

A breve passagem por esses dois autores é importante para reforçar a presença do espelho em literatura brasileira como um tema privilegiado, não casual. Clarice Lispector faz parte da linhagem de escritores que se debruçam sobre esta imagem, e o faz, como fizeram Machado e Rosa, inclusive através de texto que leva a palavra em seu título: *O espelho – esboço de uma nova teoria da alma humana* é o conto de Machado; *O espelho*, mais sucinto, é o título escolhido por Rosa; já Clarice Lispector preferiu *Os espelhos*, crônica⁶ em que se descreve não a trajetória de um personagem em frente a seu reflexo, mas sim um comentário sobre a natureza do objeto a partir do paradoxo de não se poder vê-lo. Pensando na questão da tópica do espelho como imagem da problemática identidade individual, na maioria dos casos, e nacional, dependendo do texto e da leitura feita, seria possível inserir nossa autora nesta genealogia de escritores que direta ou indiretamente confrontaram este tema, ampliando, assim, o alcance de seus textos.

Escritores brasileiros, em diferentes contextos de produção, fizeram uso de uma mesma imagem em suas obras, e descreveram o espelho com um campo semântico que privilegia a tensão e a negatividade, sugerindo desassossego e incômodo relacionados ao objeto. Voltamos agora à hipótese de Sterzi (2010) a respeito do conto de Machado de Assis, baseada no conceito adorniano, sintetizado abaixo:

O momento histórico é constitutivo nas obras de arte; as obras autênticas são as que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época; o que não é o último factor da sua mediação relativamente ao conhecimento. (ADORNO, 1970, p.207)

⁶ A crônica está na coletânea *Para não esquecer*. O texto corresponde, com poucas modificações, a trechos de *Água Viva* já analisados neste trabalho.

A proposta de ler a imagem de espelhos em literatura brasileira como um *conjunto* sinalizaria para a possibilidade de uma historiografia inconsciente. A hipótese foi discutida de maneira informal com Jaime Ginzburg, que primeiramente sugeriu esta perspectiva de leitura. A ideia parece se sustentar conforme se passa à leitura de Machado, Rosa e Clarice Lispector, já citados, Cecília Meireles (1995), Caio Fernando Abreu (2002 e 2001), Lila Ripoll (1998), Ferreira Gullar (2001), Helena Kolody (2001), Fernando Sabino (2003), entre outros autores cuja obra, em alguma medida, contemplou o espelho. Alguns desses autores foram mencionados em artigo de Sueli Aparecida da Costa e Antonio Donizeti da Cruz (2006), focado justamente na recorrência do espelho em obras literárias, especificamente, na lírica brasileira.

A extensão deste trabalho não permite o desenvolvimento integral desta questão, que merece estudo posterior. Ainda assim, procuramos mostrar com esses exemplos a ocorrência de intertextualidade, que reforça o fato de o espelho poder ser considerado um tema em literatura brasileira.

2.5 Fotografando o perfume

A epígrafe de *Água Viva* revela muito do que será a intenção da narradora protagonista:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência. (SEUPHOR apud LISPECTOR, 1993)

A frase de Michel Seuphor traduz a recusa da personagem clariciana em se valer da reprodução da figura como alvo para a confecção de uma imagem artística, de um quadro. De fato, foi algo semelhante que o artista Michel Seuphor buscou, com suas pinturas abstratas e “desenhos lacunares” (*dessins à lacunes à traits horizontaux*): séries de traços e linhas marcadas por espaços em branco, intervalos. O pintor, assim, fez do vazio parte integrante de sua construção pictórica, incorporando o nada e a ausência, inclusive de cores, à sua produção. Não espanta, portanto, que tenha sido esta a epígrafe escolhida para a obra. Afinal, ainda que *Água Viva* seja um romance com momentos de explosões de cores e alegrias – o título do manuscrito anterior à sua publicação era *Objeto gritante* – muito de seu tecido narrativo se constrói pela falta e pela busca do irrepresentável

para além da figura, anterior ou além dela.

O questionamento da *mimesis* está presente nas indagações da narradora sobre a pintura, sobre como pintar e como escrever; pensar a possibilidade de expressão daquilo que, para a protagonista, apresenta-se no campo dos silêncios, do invisível intuído. Assim, estamos não apenas no domínio das representações enquanto potência e recurso estético, mas também somos, no romance de Lispector, apresentados a uma personagem essencialmente moderna, fragmentária, que se encontra num dilema de matizes kantianas, questionando-se sobre até que ponto seria viável pensar num objeto, apreendê-lo fora de suas representações convencionais. O que a narradora busca é desprender-se dos conceitos fixos, a fim de captar os objetos e as ideias em sua forma autêntica. Benedito Nunes aborda temas afins em seu ensaio *Linguagem e silêncio*, afirmando que quando os personagens claricianos “tentam sair do inautêntico para iniciar a busca de si mesmos, a língua se transforma numa barreira oposta à comunicação” (1969, p.131), aspecto que já destacamos no embate da narradora com o *tu*. A linguagem se torna insuficiente; neste percurso, “as palavras (...) tornam-se ilusórias, generalizando o que é individual, abstraindo os aspectos concretos da experiência subjetiva” (Ibidem, p.131). Daí a procura incessante da narradora de *Água Viva*, tentando expandir a expressão para além dos conceitos previamente atribuídos aos objetos, às palavras e às imagens. Porém, esta trajetória é paradoxal:

Se coincidíssemos com as coisas, se vivêssemos integrados à Natureza, faltar-nos-ia o confronto com os objetos, que são captados mediante conceitos, não haveria a separação entre as consciências, que a comunicação tenta preencher através da linguagem verbal ou não verbal. (...) A inquietação que neles [nos romances de Clarice Lispector] tortura os indivíduos é o desejo de ser, completa e autenticamente – o desejo de superar a aparência, conquistando algo assim como um estado definitivo, realização das possibilidades em nós latentes. Aspiração contraditória! Realizar essas possibilidades é dar-lhes forma e, conseqüentemente, expressá-las. (NUNES, 1969, p.132)

Em outras palavras, a partir do momento em que se tenta superar a aparência – no caso da narradora de *Água Viva*, fugir do conceito – invariavelmente termina-se por expressar, de alguma maneira, aquilo que se julgava fora do campo do representável. Ainda assim, a protagonista de *Água Viva* persiste; e, para tanto, imagina o “it” abstendo-se de uma racionalidade que engessa. A protagonista afirma que “Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão – então me solto e sigo uma verdade latente.” (LISPECTOR, 1993, p.45). A experiência de abstenção da razão é descrita pela narradora de maneira insólita, indo da comparação do “it” a algo “vivo e mole”, que possui o “pensamento que uma ostra tem” à comparação com o divino - “o it vivo é o Deus” - no mesmo parágrafo (Ibidem, 1993, p.34-35).

Se assim seria possível tentar dar ao “it” uma imagem, em outros momentos o uso de uma figura ou de uma palavra aniquilaria a própria intuição do que está para além, do que transcende o fenômeno: “o que não posso e não quero exprimir fica sendo o mais secreto dos meus segredos” (Ibidem, p.76).

Das diversas recorrências do “it” no romance, sedimenta-se como a mais consistente a exemplificação que parte de imagens de nascimento e morte. O “it” direciona a narradora para um eixo de imagens possíveis que, de alguma forma, contém o “é” - o momento essencial – de uma coisa ou de um ser; em sua maioria, são imagens de parto, de placenta, daquilo que mais se aproxima da gênese. São, antes de tudo, exemplos de uma temporalidade impossível de ser apreendida: “Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa” (Ibidem, p.13). Isso se torna mais claro na descrição do parto de uma gata: “Nascer: já assisti gata parindo. Sai o gato envolto num saco de água (...) Então a gata-mãe-criadora rompe com os dentes esse cordão e aparece mais um fato no mundo. Este processo é it” (Ibidem, p.39).

Com isto, poderíamos deduzir que o “it” é o encontro da temporalidade – o instante – com o nascimento. O “it” estaria, assim, ligado ao orgânico, àquilo que compreende o momento único de gênese, impossível de ser pontuado ou capturado, em que um “é” se torna um “fato no mundo”. No entanto, se em diversos momentos o “it” relaciona-se ao nascimento de maneira a afirmar a vida, ele também possui representações extremamente negativas. A narradora diz que, em sua ocupação como artista, pinta muitas grutas. Sabe-se que imagens de grutas e cavernas apontam, em diversas tradições, simbolicamente, para o útero materno. São, portanto, uma metáfora comum para o retorno a um estado de geração, latência, pré-nascimento. Todavia, as grutas pintadas pela protagonista são marcadas pelo que há de mais abjeto e negativo:

[a gruta] É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza – grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. (...) Dentro da caverna obscura tremeluzem pendurados os ratos com asas em forma de cruz dos morcegos. Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem, baratas velhas se arrastam na penumbra. (...) eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá. (Ibidem, p.19)

A última frase da citação - “eis-me, eu e a gruta, no tempo que nos apodrecerá” - já traz consigo a constatação de que ali, onde se anuncia o nascimento, a morte e a finitude já estão dadas. O “it”, portanto, se é explosivo em sua assertiva gênese, também é, simultaneamente, negativo em sua constatação agônica de um outro polo, uma outra temporalidade – a morte. De alguma forma, este “it” está no limbo, no intervalo entre o não-ser e o novo ser que surge, na gestação e no parto; é ambíguo e marginal, pode ser exemplificado de diversas formas, mas nunca atingido. O que se nota no romance são díspares exemplos do que pode ser este “além”, que não se explica nem se define de modo categórico.

A narradora de *Água Viva* parece intuir que a única maneira de falar sobre o que é pressentido, mas não representável, seja através da incessante exemplificação, que joga o leitor para regiões insólitas: impedindo a catalogação é que se escapa de nomear o “it” e, assim, aniquilá-lo. Ao dar exemplos díspares, a protagonista permite manter a aura enigmática que situa essa intuição para além do signo, como algo liminar. O mesmo “it” que é vivo e mole como uma ostra, que é o leite, uma gata parindo, a placenta e o cordão umbilical, também pode ser descrito como algo impessoal - “meu 'it' é duro como uma pedra-seixo” (LISPECTOR, 1993, p.34).

Assim, o “it” pode tanto ser exemplificado com imagens relacionadas ao orgânico e à vida, como através de figuras inertes, como a da pedra. Neste ponto, nossa análise se beneficia do pensamento freudiano como via para a compreensão do processo descrito pela personagem de Clarice Lispector. Em seu trabalho *Além do princípio do prazer*, como se sabe, Freud identifica outra força que age nos indivíduos, acrescentando à sua teoria sobre o aparelho psíquico a pulsão de morte. Um dos índices que ajuda o psicanalista a intuir esta pulsão, que está sobreposta à busca pelo prazer, é a “compulsão à repetição”, ou seja, o retorno de uma mesma situação, diversas vezes, ao longo da vida de uma pessoa. Um dos exemplos utilizados por Freud diz respeito à observação de mesmos resultados em diferentes relações interpessoais de um indivíduo. Explica ele:

Essa perpétua recorrência da mesma coisa não nos causa espanto quando se refere a um comportamento *ativo* por parte da pessoa interessada, e podemos discernir nela um traço de caráter essencial, que permanece sempre o mesmo, sendo compelido a expressar-se por uma repetição das mesmas experiências. Ficamos muito mais impressionados nos casos em que o sujeito parece ter uma experiência *passiva*, sobre a qual não possui influência, mas nos quais se defronta com uma repetição da mesma fatalidade. É o caso, por exemplo, da mulher que se casou sucessivamente com três maridos, cada um dos quais caiu doente logo depois e teve que ser cuidado por ela em seu leito de morte. (FREUD, 2006a, p. 33)

Ora, para ele, tal recorrência, que parece ter em sua compulsão “sugestão de posse por

algum poder 'demoníaco'" (Ibidem, p.47), por ser de difícil entendimento, leva-o à seguinte formulação: "*Parece, então, que um instinto é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas*, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar" (Ibidem, p.47, itálico no original). Se o que comanda a vida humana é o desejo de "tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos compelidos a dizer que '*o objetivo de toda vida é a morte*'" (Ibidem, p.49, itálico no original). Mais à frente em sua argumentação, Freud reafirma os instintos de morte, porém relaciona-os como conflituosamente complementares aos instintos de vida, relocando-os, assim, na dinâmica pulsional, sem que se possa quantificar a interferência de Eros e Tânatos; afinal, trata-se de uma "equação de duas quantidades desconhecidas" (Ibidem, p.67). Ou ainda, como esclarece García-Roza, "*dessa forma, pulsão de vida e pulsão de morte seriam modos de presentificação da pulsão no psiquismo e não qualidades das pulsões elas mesmas*" (1995, p.162). Curiosamente, encontramos no texto de *Água Viva* formulações semelhantes às relatadas por Freud, no tocante à compulsão à repetição e à expressão de um retorno ao inorgânico:

Esse ar solto, esse vento que me bate na alma da cara deixando-a ansiosa numa imitação de um angustiante êxtase cada vez novo, novamente e sempre, cada vez o mergulho em alguma coisa sem fundo onde caio sempre caindo sem parar até morrer e adquirir enfim silêncio. Oh vento siroco, eu não te perdô a morte, tu que me trazes uma lembrança machucada de coisas vividas que, ai de mim, sempre se repetem, mesmo sob formas outras e diferentes. A coisa vivida me espanta assim como me espanta o futuro. Este, como o já passado, é intangível, mera suposição. (LISPECTOR, 1993, p.57, grifos nossos)

A identificação de um "it" com uma "pedra-seixo", já citada anteriormente, permite sinalizar a tendência da narradora de se voltar a um estado bruto e inanimado, ou seja, correspondente à força operada por Tânatos no aparelho psíquico, segundo Freud. Ela sabe, no entanto, que tal "tentação", expressa no desejo de "passar para o outro lado", de se exceder, guarda a terrível possibilidade de se perder, ou seja, de se fundir a um vazio, de perder sua identificação. Por isso mesmo, é necessário haver uma contenção, para evitar a dissolução completa. Há um momento, todavia, em que se pode experimentar tal sensação em um intervalo de tempo controlado. É a experiência do amor, para a narradora:

Só no ato do amor – pela límpida abstração de estrela do que se sente – capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si: no amor o instante de impessoal joia refulge no ar, glória estranha de corpo, matéria sensibilizada pelo arrepiamento dos instantes – e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objetivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (LISPECTOR, 1993, p.14)

A atração exercida por aquilo que se apresenta como excesso e ausência de limites é aludida, no texto, através de imagens de morte e de amor. A fusão com o outro, assim como a passagem para a morte – a disjunção – são caracterizadas como estados que levariam o sujeito a perder-se de si mesmo. Aqui, já não estamos exclusivamente no domínio das pulsões freudianas, mas sim da fatal atração pelo excesso e pelo aceno de estar *além*; além de si mesmo, em fusão com o outro e na morte. Esteticamente, poderíamos relacionar tais extremos com as ideias de sublime e de abjeção, ou seja, extremidades do excesso inabarcável pelos sentidos, difíceis de serem interiorizados ou racionalizados.

Tal conexão entre sexualidade e morte já havia sido notada por Bataille em sua obra *L'érotisme*. O filósofo parte da ideia de que os seres humanos são necessariamente seres descontínuos – entre um indivíduo e outro, existe um abismo de separação. Para ele, é no ato sexual e na morte que o sujeito pode confrontar a ideia de continuidade e de fusão, como uma lembrança perdida, difícil de ser resgatada. O abismo que separa um ser de outro é atraente justamente por aludir à possibilidade de se encontrar a continuidade, saindo da separação: tal vertigem pode nos fascinar, e ela está, para Bataille, ligada à morte⁷.

A pulsão de morte, para Freud, é uma força de destruição; no entanto, isso não quer dizer que tal desagregação, movida pulsionalmente, seja uma aniquilação completa.

Freud afirma que Eros atua em consonância com a cultura, na medida em que reúne os indivíduos em totalidades cada vez mais abrangentes até a constituição de uma grande totalidade que é a humanidade. Da singularidade individual à totalidade da humanidade teríamos uma crescente indiferenciação. Se entendermos o desejo como pura diferença, o projeto de Eros seria o da eliminação das diferenças e, portanto, do desejo, numa indiferenciação final que é a humanidade. A pulsão de morte enquanto potência destrutiva (ou princípio disjuntivo) é o que impede a repetição do “mesmo”, isto é, a permanência das totalidades constituídas, provocando a emergência de novas formas. Neste sentido, contrariamente à ideia da pulsão de morte como retorno às formas anteriores, temos a pulsão de morte concebida como potência criadora, posto que impõe novos começos ao invés de reproduzir o mesmo. A função conservadora estaria do lado de Eros, enquanto que a pulsão de morte seria a produtora de novos começos, verdadeira potência criadora. (GARCIA-ROZA, 1995, p.162-163)

Assim, se há tons melancólicos em *Água Viva*, e se existe o movimento desagregador em direção ao caos, é também a partir dele que se cria; a partir do vazio é que surge uma nova disposição, inclusive, para a narradora, disposição para a arte, para a criação liberta de amarras convencionais, uma busca por aquilo que não se deixa ver sem que se corra riscos. A partir dessas

⁷“Seulement nous pouvons en commun ressentir le vertige de cet abîme. Il peut nous fasciner. Cet abîme en un sens est la mort et la mort est vertigineuse, elle est fascinante”; BATAILLE, 2007, p.19).

considerações, podemos reforçar a interpretação das imagens de espelho de *Água Viva*, analisadas anteriormente, inserindo-as nesta tópica relacionada à representação, ao vazio e, novamente, à morte e à pulsão como potência para a criação, que não deixa de ser um dos motes da protagonista clariciana, às voltas com a pintura, a música e a escrita na narrativa.

Passamos a seguir à análise do conto *A imitação da rosa*, de *Laços de família*, que apresenta pontos de contato com o romance *Água Viva* ao colocar em cena a questão da *mimesis* e da representação, problematizadas no universo da protagonista Laura.

1.6 De esposa a rosa: a imitação de Laura

O início do conto *A imitação da rosa* apresenta sua protagonista, Laura, concentrada em estar pronta para sair, vestida e com a casa arrumada quando seu marido, Armando, regressasse do trabalho. Após um longo tempo de afastamento – infere-se, pelo texto, que se trate de uma internação psiquiátrica de Laura – os dois sairiam para jantar com um casal de amigos. A ideia de recomeço marca este primeiro momento, com Laura antecipando o que se passará à noite: “agora que ela estava de novo 'bem', tomariam o ônibus, ela olhando como uma esposa pela janela, o braço dado no dele” (LISPECTOR, 1983, p.37). A personagem elabora e ensaia mentalmente o que acontecerá mais tarde; porém, como se pode notar pelo fragmento citado, a recuperação de Laura é posta em dúvida, sugerindo instabilidade, sinalizada pelo uso de aspas na palavra “bem”, o que indica que este estado é pouco confiável.

O fato de ela se preparar para olhar “como uma esposa” instaura no texto a atmosfera de simulacro que envolverá muitas ações da protagonista, principalmente no que diz respeito ao âmbito doméstico e à vida conjugal. O termo genérico “uma esposa”, não particularizado, indica a existência de uma série de preceitos e expectativas socialmente compartilhadas no tocante ao que deve ser o comportamento de uma mulher casada. Ao voltar a sua casa e a seu marido depois de seu afastamento, Laura procura dar ares de naturalidade para a rotina arfante que tem de cumprir em seu lar. Assim, frases comparativas com o uso da conjunção “como” são abundantes no texto, sublinhando o esforço e o fingimento que circundam as ações da personagem, que tenta se enquadrar nas expectativas alheias.

De fato, ainda na primeira página do conto, observa-se, na descrição antecipada do jantar, como os lugares ocupados por homens e mulheres são definidos e estanques; isso se manterá ao longo da narrativa, de modo a demonstrar o quanto os personagens estão inseridos numa rígida

ordem patriarcal, a qual é desconfortável para Laura. Não se trata, no entanto, de uma personagem que se rebela contra normas e regras, como Joana, de *Perto do coração selvagem*. A angústia de Laura é outra: ela transita por dois extremos, aquele da rigidez e da norma que lhe permite, ainda que dolorosamente, participar da ordem social e doméstica, e aquele do excesso, da “luz”, como se descreve no conto, da agitação insone que causou sua internação em primeiro lugar. Este estado excepcional é o que ela deseja evitar, para não decepcionar aqueles que contam com sua recuperação; porém, o único modo de fazer isso é a contenção absoluta de seus impulsos e desejos, e o mergulho na restrição e no método como formas de proteção. O que ela deve fazer, portanto, é voltar “à insignificância com reconhecimento. Como um gato que passou a noite fora e, como se nada tivesse acontecido, encontrasse sem uma palavra um pires de leite esperando” (LISPECTOR, 1983, p.37-38).

Uma vez que “a paz de um homem era, esquecido de sua mulher, conversar com outro homem” (Ibidem, p.37), Laura regozija-se diante da possibilidade de a saída noturna propiciar a Armando tal satisfação, com o marido ignorando-a suavemente, esquecendo-se dela por alguns instantes. Afinal, a cena seria um alívio para a própria Laura: “há quanto tempo não via Armando enfim se recostar com abandono, esquecido dela? E ela mesma?” (Ibidem, p.38). Neste momento,

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher. Por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo de seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera? (Ibidem, p.38)

O parágrafo retoma a questão anterior - “e ela mesma, há quanto tempo?” - porém, simultaneamente, destaca-a de seu contexto, deixando-a em suspenso, a pergunta incompleta enquanto Laura se olha ao espelho. A descrição de Laura é sóbria: sua cor é o marrom, tudo é marrom, como o vestido que ela escolheria para o jantar (Ibidem, p.37). A cor é repetida várias vezes no conto, “o vestido marrom combinava com seus olhos e a golinha de renda creme dava-lhe alguma coisa de infantil, como um menino antigo” (Ibidem, p.44), travestindo-a de um aspecto virginal e andrógino, ideal para ela, que busca a supressão de qualquer traço chamativo. Ela era “castanha como obscuramente achava que uma esposa devia ser. Ter cabelos pretos ou louros era um excesso que, na sua vontade de acertar, ela nunca ambicionara.” (Ibidem, p.46). Além disso, “sobretudo nunca se deveria ser a coisa bonita” (Ibidem, p.53), e “o principal nunca fora a beleza” (Ibidem, p.40). Em sua busca por apagamento e modéstia, era preciso inclusive esconder o corpo, justificar o fato de possuir um corpo sexualmente atraente. Pode-se perceber o desconforto da

protagonista com sua aparência no trecho a seguir:

ela iria de braço dado com Armando, andando devagar para o ponto do ônibus, com aquelas coxas grossas que a cinta empacotava numa só fazendo dela uma 'senhora distinta'; mas quando, sem jeito, ela dizia a Armando que isso vinha de insuficiência ovariana, ele, que se sentia lisonjeado com as coxas de sua mulher, respondia com muita audácia: “De que me adiantava casar com uma bailarina?”, era isso que ele respondia. Ninguém diria, mas Armando podia ser às vezes muito malicioso, ninguém diria. (Ibidem, p.44-45)

A escolha de Laura por “empacotar” as coxas a fim de sentir-se uma “senhora distinta”, bem como sua opção pelos vestidos marrons, sóbrios, obedece a um senso de dever, relacionado à lógica patriarcal: ela se baseia naquilo que pensa ser exigência para a adequação no papel de esposa. Tal senso de obrigação não se impõe em todas as personagens femininas do conto: Carlota, amiga de Laura, age de modo diferente com seu marido.

Não é que Carlota desse propriamente o que falar, mas ela, Laura – que se tivesse oportunidade a defenderia ardentemente, mas nunca tivera a oportunidade –, ela, Laura, era obrigada, a contragosto, a concordar que a amiga tinha um modo esquisito e engraçado de tratar o marido, oh não por ser “de igual para igual”, pois isso agora se usava, mas você sabe o que quero dizer. E Carlota era até um pouco original, isso até ela já comentara uma vez com Armando e Armando concordara mas não dera muita importância. (Ibidem, p.46)

Importância, por sinal, que ele não concedia às palavras de Laura em geral: “com Armando às vezes ela relaxava e era chatinha, o que não tinha importância porque ele fingia que ouvia mas não ouvia tudo o que ela lhe contava, o que não a magoava, ela compreendia perfeitamente bem que suas conversas cansavam um pouquinho” (Ibidem, p.45). O que sempre satisfizera ao marido, em contrapartida, era quando ela pedia a si mesma “Um instante só, só um instantezinho” de descanso, e o fazia “como se pedisse a um homem, o que sempre agradara muito a Armando” (Ibidem, p.43). As referências à vida de Armando e Laura são marcadas pelo descaso autorizado com que o marido a trata, pelo menos enquanto a esposa se mantém “contida”. Os únicos dois momentos do conto em que se faz menção a algum tipo de apreço dele por ela são este citado, ou seja, o modo como ela pedia como se pedisse a um homem, humildemente recolhida à sua sujeição, e quando se descreve o corpo de Laura. A estima de Armando pela protagonista é, assim, condicionada à aparência da mulher ou à sua habilidade de se manter zelosamente submissa, o que só se modifica quando ela ingressa na desordem novamente, o que lhe provoca espanto e perplexidade muda.

A descrição de Laura ao espelho, além de situá-la no espectro das cores discretas, ou seja, que fogem da extravagância, traz também, pela primeira vez no texto, “o ponto” que existe no fundo de seus olhos: aqui, ele aparece como parte da frustração de não ter tido filhos. Ela se

pergunta se os outros perceberiam seu desapontamento, se aquilo que se anuncia sutilmente em seus olhos poderia denunciar a máscara de resignação de que ela se reveste ao voltar para casa. Como veremos ao longo do conto, este “ponto” mencionado é indicativo da desestruturação futura; é o que restara da crise após a melhora da protagonista, indício que surge “assim como o vaga-lume acende” (Ibidem, p.56). Além disso, o “ponto ofendido” mantém relação com o desejo da personagem, desejo de ter filhos, neste caso, e de possuir as rosas do título, como será mencionado mais à frente.

A aparição do espelho no conto não é casual. A começar pelo título, bem como o uso de símiles ao longo do texto, a ideia de representação ou imitação percorre todo o conto, sendo uma de suas principais linhas de força, e o espelho é, naturalmente, um veículo de cópia da imagem, de reflexão, duplicação; duplicação que é a mesma de Laura, personagem dissociativa. Quando tenta se adequar à vida doméstica, as ações de Laura parecem a representação de esposa; quando novamente, ao final da narrativa, se entrega a um outro estado, este relacionado ao que ela vivera antes, quando de sua internação, é o enlevamento pela beleza das rosas e a conseguinte tentativa de imitá-las dentro de si que a fazem se perder. A questão da duplicação e da repetição, que aparece copiosamente no texto, encontra no espelho uma metáfora adequada.

A protagonista oscila entre dois polos opostos, sem poder transitar pelo meio, pelo equilíbrio. Os indícios dados pela personagem acerca do estado em que ela se encontrava antes de voltar para casa permitem afirmar que seu “transe” é caracterizado pela sensação de ser “super-humana”, conforme se afirma à página 41 do conto. O excesso é a marca, por excelência, desta personagem. Quando levada por seu estado excepcional, ela é tomada pelo gênio, pela insônia, pela luz; algo que a invade e que contamina, “como um câncer, a sua alma” (Ibidem, p.42). No entanto, quando está agindo em conformidade com as expectativas do social, o excesso também aparece: a meticulosidade com que arruma suas gavetas, escolhe suas roupas, bem como sua exagerada preocupação com o uso do tempo para distribuir as tarefas domésticas, denotam desequilíbrio, da mesma forma que o estado de “super-humana”. Seu estado excepcional também é descrito como sendo dotado de uma “perfeição” (Ibidem, p.42). Interessante notar que a perfeição é, para a protagonista, característica tanto de seu estado de devoção ao método, em que se encontra no retorno à casa, quanto de sua entrega ao outro lado do excesso. Assim, por um lado, a perfeição é a impessoalidade, como Laura nota em sua casa, decorada friamente:

Sentou-se no sofá como se fosse uma visita na própria casa que, tão recentemente recuperada, arrumada e fria, lembrava a tranquilidade de uma casa alheia. O que era tão satisfatório: ao contrário de Carlota, que fizera de seu lar algo parecido com ela própria, Laura tinha tal prazer em fazer de sua casa uma coisa impessoal; de certo modo perfeita por ser impessoal. (Ibidem, p.40)

A casa está “recuperada”, como a própria personagem. O fato de ela se comportar em sua casa como se fosse uma visita aporta dois eixos de reflexão: em primeiro lugar, a casa é retratada como se fosse a própria Laura, o que indicaria, pela aproximação, que ela também é uma “visita” dentro de si mesma; não age com naturalidade, ensaia seus gestos e suas falas, passa longo tempo elaborando como se comportará à noite, trata a si mesma como uma estranha a quem é necessário conter, explicar como se deve agir. Além disso, comportar-se como uma visita indica falta de pertencimento: a casa não pertence a ela, o que sinaliza renúncia a uma autonomia ou antes a impossibilidade de assumi-la. De fato, quando de seu retorno à casa, marcada pela heteronomia, a protagonista obedece às ordens médicas, tais como beber leite e não se esforçar para parecer que está bem. Levemente cética, tenta respeitar ordens que lhe parecem contraditórias, e esforça-se para dar conta de corresponder a uma postura que pensa ser a que os outros lhe exigem. A associação entre casa e mulher ainda evidencia a circunscrição de Laura ao ambiente privado, o que não surpreende, uma vez que, como visto, na dinâmica do conto – que ecoa o próprio contexto de escrita de Clarice Lispector – a mulher deveria encontrar sua satisfação no cumprimento de um destino doméstico, papel outorgado pela lógica patriarcal.

A personagem, quando fora de seu transe, não se apropria dos conteúdos de sua vida, como mostra a menção ao livro *Imitação de Cristo*, que, na escola, “com um ardor de burra ela lera sem entender” (Ibidem, p.39). Laura ainda “copiava os pontos das aulas sem compreendê-los” (Ibidem, p.38), porque tinha gosto em escrever com a caligrafia perfeita; agarra-se, assim, ao método pelo método, esvaziando de sentido ações que poderiam aportar algum tipo de conhecimento. Esforçando-se para se desvencilhar de sentidos possíveis, buscando o cansaço como forma de recompensa e investindo na ocupação excessiva do tempo, Laura gostava de “fazer as coisas renderem” (Ibidem, p.43), mesmo com atividades que não requereriam tanta minúcia. Isso é indicado por comentários como a menção ao “gosto que [Laura] tinha em arrumar gavetas, chegava a desarrumá-las para poder arrumá-las de novo” (Ibidem, p.46). Busca alívio na repetição incessante, que parece poupá-la da possibilidade de perder-se em seu universo alheado de luz, característico de sua crise, a qual, aliás, é marcada pela “terrível independência” (Ibidem, p.41), tão distante de sua sujeição cotidiana às expectativas dos outros.

A alusão à obra *Imitação de Cristo* chama atenção para outra forma de pensamento que Laura compartilha: a moral cristã, que se faz sentir em escolhas de vocabulário, como o uso das palavras dever, penitência, tentação, perdão, culpa, sagrado, piedade, fé, entre outras. Ela fora entregue ao marido “de um pai e de um padre” (LISPECTOR, 1983, p. 42), reforçando simbolicamente as duas linhas de força que conduzem o seu comportamento contido, sua diligente e

abnegada dedicação a manter-se sem impulsos, já que, “graças a Deus, voltara” (Ibidem, p.43), deixando para trás o episódio de afastamento e surto.

Nesta estoica tentativa de prevenção do caos, o tempo ganha contornos diferentes. Laura faz referências ao passado, à internação, quando ela era lançada “como a uma galinha no abismo da insulina” (Ibidem, p.44); também o passado do dia em que se desenrola a ação é mencionado: pela manhã ela fora à feira, comprara rosas. Faz também incessantemente referência ao futuro próximo, ao jantar que terá com seus amigos e marido; antecipa todos os seus gestos e passos, elabora listas de coisas a fazer. Porém, no período em que efetivamente acompanhamos Laura no tempo presente, nada acontece. Apenas no plano subjetivo é que encontramos efetivamente alusões a eventos passados ou futuros, estes imaginados pela personagem. Em sua casa, o que ela deve fazer é estar preparada para a saída noturna, preparada para atender ao marido quando este regressasse. Mas nada disso acontece: o presente do conto é imóvel, inteiramente submerso na consciência da protagonista, um presente fixo que sugere se estender como parte de sua rotina dali por diante.

Porém, o reingresso de Laura nesta rotina e no método é interrompido pela visão das flores que comprara mais cedo. O momento de ruptura, extremamente forte, tem seu início indicado através de uma simples frase: “Até um jarro de flores” (Ibidem, p.47). A locução “até” é o que marca a diferenciação entre o que se vinha vivendo e o que se experimentará dali por diante; porém, a frase é incompleta - a “até um vaso de flores” falta o verbo, a irrupção repentina do substantivo, sem que nada mais se desenvolva, coloca a narrativa em suspensão, como fica a própria Laura. E é a beleza das rosas que fixa seu olhar:

Nunca vi rosas tão bonitas, pensou com curiosidade. E como se não tivesse acabado de pensar exatamente isso, vagamente consciente de que acabara de pensar exatamente isso e passando rápido por cima do embaraço em se reconhecer um pouco cacete, pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas! (Ibidem, p.47)

A beleza das flores não dispõe Laura a uma apreciação passiva; ela abandona sua “análise”, ou seja, sucumbe ao prazer despertado pelo êxtase estético, em detrimento do pensamento lógico, disciplinado e rígido que tentava manter.

Eram algumas rosas perfeitas, várias no mesmo talo. Em algum momento tinham trepado com ligeira avidez uma sobre as outras mas depois, o jogo feito, haviam se imobilizado tranquilas. Eram algumas rosas perfeitas em sua miudez, não de todo desabrochadas, e o tom rosa era quase branco. Parecem até artificiais! disse em surpresa. Poderiam dar a impressão de brancas se estivessem totalmente abertas mas, com as pétalas centrais enrodilhadas em botão, a cor se concentrava e,

como num lóbulo de orelha, sentia-se o rubor circular dentro delas, como são lindas, pensou Laura surpreendida.

Mas, sem saber por quê, estava um pouco constrangida, um pouco perturbada. Oh! Nada demais, apenas acontecia que a beleza extrema incomodava. (Ibidem, 47-48)

O primeiro dos parágrafos reproduzidos acima é marcado por fortíssima sugestão sexual, ampliando as conotações possíveis do êxtase experimentado pela protagonista. Logo depois, em consonância com a sugestão anterior, a personagem se sente perturbada, incomodada pela extrema beleza. Sem saber a princípio o que fazer com seu desassossego,

(...) Laura teve uma ideia de certo modo muito original: por que não pedir a Maria para passar por Carlota e deixar-lhe as rosas de presente?

E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh! não, por que risco? apenas incomodava, eram uma advertência, oh! não, por que advertência? Maria daria as rosas a Carlota. (Ibidem, p.48)

É urgente: Laura precisa se livrar das rosas. Transformá-las em um presente, além de fazer com que as flores sumissem, permitiria inseri-las numa ordem: de rosas perfeitas e de beleza inabarcável pelos sentidos, elas passariam a um “presente”, tornando-se, talvez, mais funcionais e menos perturbadoras. O ensaio entre decidir dar ou não as rosas passa por muita hesitação; há longa elucubração a respeito da atitude a ser tomada. Comovida e vacilante, Laura cogita ficar com pelo menos uma das flores, o que acaba por não fazer. Resiste a entregá-las a Maria, puxando-as de volta para si no momento em que a outra lhe estende as mãos; no entanto, “no segundo seguinte, sem nenhuma transição, sem nenhum obstáculo – as rosas estavam na mão da empregada, não eram mais suas” (Ibidem, p.55). A protagonista, através de repetição e método, tenta conter seus próprios desejos; tenta não incomodar os outros; vê a si mesma como alguém sem direito à posse, mas, não obstante, o desejo se impõe. Como o desejo de ter filhos, a casa impessoal da qual ela se alheava, e as rosas que foram dela por alguns instantes.

Então devagar ela se sentou calma no sofá. Sem apoiar as costas. Só para descansar. Não, não estava zangada, oh nem um pouco. Mas o ponto ofendido no fundo dos olhos estava maior e pensativo. Olhou o jarro. “Cadê minhas rosas?”, disse então muito sossegada.

E as rosas faziam-lhe falta. Havia deixado um lugar claro dentro dela. Tira-se de uma mesa limpa um objeto e pela marca mais limpa que ficou então se vê que ao redor havia poeira. As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela. No seu coração, aquela rosa, que ao menos poderia ter tirado para si sem prejudicar ninguém no mundo, faltava. Como uma falta maior. (Ibidem, p.55)

A decisão de dar as rosas, mais uma vez reprimindo o seu desejo, e buscando a contenção, é insustentável, como já o fora admirar a beleza das flores. O caminho, a partir daí, é sem saída: a

protagonista precisa daquela beleza, e, entrando novamente em seu estado “super-humano”, some todo o seu cansaço, o ponto em seus olhos aumenta de tamanho. A falta é insuportável. Não se sentindo mais cansada, “ia então se levantar e se vestir. Estava na hora de começar” - a frágil decisão de voltar à preparação para o jantar, no entanto, não se sustenta. Laura, “com os lábios secos, procurou um instante imitar por dentro de si as rosas. Não era sequer difícil” (Ibidem, p.56). Neste ponto, cabe voltar à ideia de simulacro e imitação, remetendo-nos, neste ponto, à *mimesis*. Para tanto, nos utilizaremos sobretudo do artigo *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*, de Jeanne-Marie Gagnebin (1993).

A ideia de *mimesis* guarda, para a etnologia e para Freud, um comportamento regressivo, que “remete à pulsão de morte, a este misterioso desejo de dissolução do sujeito ao nada” (GAGNEBIN, 1993, p.72). Procura-se, como um animal que se camufla, assemelhar-se ao fator de perigo ou de risco. É este “um aspecto essencial do comportamento mimético: na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa” (Ibidem, p.72). Analogamente, assim é que Laura, vendo nas rosas um extremo risco – ou então uma advertência – funde-se com a imagem das flores. O problema é que o sujeito que assim se comporta “arrisca o seu desaparecimento, a sua morte na assimilação do outro” (Ibidem, p.72). A pesquisadora continua sua elaboração:

Há, no entanto, e como já assinalamos ao citar Freud, um componente prazeroso também e justamente nessa perda: muito originariamente e profundamente, existe um desejo de dissolução, de aniquilamento dos limites que, ao mesmo tempo, constituem e aprisionam o sujeito. Esse desejo – tão bem analisado por Bataille – remete à paixão e à sexualidade, ao êxtase religioso e místico, mas também, e inseparavelmente, à dor da loucura e à decomposição da morte. (Ibidem, p.72)

Voltando ao conto de Clarice Lispector, a partir das observações de Gagnebin, torna-se possível analisar o impulso mimético de Laura ao imitar as flores. Este impulso é problematizado quando pensamos na dimensão ocupada pelas rosas: no que toca à possibilidade de representação, elas parecem fazer parte do espectro do sublime. Marcio Seligmann-Silva aponta que o sublime, para Burke, “exige um envolvimento da parte do espectador; ele exige o sentimento de perda de controle” (2005, p.33), enquanto para Mendelssohn, ele seria um “sentimento de natureza mista que nasce da apreensão de objetos cuja grandeza 'não pode ser abarcada de uma só vez pelos sentidos” (Ibidem, p.35). As duas definições têm em vista a possibilidade de engolfamento do sujeito pelo objeto, o que faz com que a *imitação* que Laura faz das rosas comporte o risco de perda de controle, de impossibilidade de se lidar com a intensidade estética.

A flor, entre outros de seus significados, é um símbolo do repertório cristão, relacionando-se a Maria, por exemplo. As rosas são ainda aproximadas, tradicionalmente, de Afrodite, aludindo

assim ao amor e à sexualidade. Dessa forma, para a figura das flores convergem os dois eixos que normatizam a vida de Laura: aquele que diz respeito à religiosidade, expressa através da moral cristã e seus dogmas, e o patriarcado, que a limita a uma condição de esposa que a fazia buscar ser uma “senhora distinta”. As rosas retomam os dois eixos num sentido expansivo, de libertação das regras; assim, onde havia dogma religioso, há fusão com a infinitude; e onde havia contenção carnal, há indicação lexical de êxtase físico. Imitar Cristo havia sido, para Laura, tentação terrível de se perder na luz. Curiosamente, é mais uma vez a luz que caracteriza seu estado de “super-humana”. Saber da malícia do marido era fonte de segredo, ninguém imaginaria a ousadia de Armando; mas as rosas parcialmente desabrochadas a deixam somente constrangida, a atração e a entrega são maiores.

O comportamento disciplinado da protagonista quando ela está imersa em sua rotina também pode ser entendido em termos miméticos, aqui em seu aspecto mais cruel: Laura é a imitação da esposa, quando não é a imitação da rosa. Nesse sentido, e levando-se em conta o que dizem Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1944), o conto de Lispector não deixa de ser uma crítica à razão e à ordem cartesianas, as quais, em *A imitação*, auxiliam na manutenção de um *status quo* que desautoriza a mulher de seu lugar de sujeito de desejo e de direito. Contos de Clarice Lispector como *Os Obedientes*, *A imitação da rosa* e *A legião estrangeira* apresentam personagens dissociados, inconformados, embora seu desassossego interno não se dê em termos de ação política, mas sim em esfera privada. São personagens que trazem à tona, com suas angústias, a crítica à alienação do rigor excessivo.

O simulacro de Laura, o engodo de sua vida regrada, são sentidos com alívio por distanciarem a personagem do caos, mas o ponto permanente sem seus olhos indica a rebelião por vir, deixando claro que a protagonista, por mais que se esforce para corresponder a um modelo específico de conduta, permanece em conflito. O espelho, no conto, é o primeiro elemento a ressaltar de forma concreta a cisão de Laura, e a indicação fatal de que não importa quantos copos de leite ela tomasse, o ponto ofendido em seus olhos continuaria lá. Nesse sentido, o espelho aqui adere à sua carga simbólica de revelação de verdades: o vestido marrom não é capaz de apagar o “vaga-lume” da protagonista. Antes perdida no apagamento de sua tentativa de representação ideal, agora, na imitação da rosa – na incorporação da rosa dentro de si – ela se perde na mesma luz que a tragara anteriormente.

Assim é que seu marido a encontra quando chega em casa. Pois subitamente, é noite, e nada foi feito; a chave gira na porta; Armando chega.

E na porta mesmo ele estacou com aquele ar ofegante e de súbito

paralisado como se tivesse chegado tarde demais. Ela ia sorrir. Para que ele enfim desmanchasse a ansiosa expectativa do rosto, que sempre vinha misturada com a infantil vitória de ter chegado a tempo de encontrá-la chatinha, boa e diligente, a mulher sua. (...) Fora inútil recomendar-lhes que nunca falassem no assunto: eles não falavam mas tinham arranjado uma linguagem de rosto onde medo e confiança se comunicavam, pergunta e resposta se telegrafavam mudas. Ela ia sorrir. Estava demorando um pouco, porém ia sorrir.

Calma e suave, ela disse:

– Voltou, Armando. Voltou. (LISPECTOR, 1983, p.57-58)

Reforçando a união entre a mulher e a casa, a que já nos referimos, lê-se que Armando, ao notar que a esposa estava novamente entregue, “percebia com horror que a sala e a mulher estavam calmas e sem pressa” (Ibidem, p.58). A casa, antes fria e impessoal, adere ao novo ritmo de Laura. Ele então “desviou os olhos com vergonha pelo despudor de sua mulher, que, desabrochada e serena, ali estava” (Ibidem, p.59). A palavra “desabrochada” remete claramente às rosas, e o despudor alude à passagem de indicação sexual, insinuando que a mulher que ele encontrara sentada, sem recostar as costas, como se fosse levantar a qualquer momento, não era mais a “senhora distinta” que “empacotava” as coxas na cinta justa.

Ela estava sentada com o seu vestidinho de casa. Ele sabia que ela fizera o possível para não se tornar luminosa e inalcançável. Com timidez e respeito, ele a olhava, envelhecido, cansado, curioso. Mas não tinha uma palavra sequer a dizer. Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira. (Ibidem, p.59)

Assim termina o conto. Do limiar da soleira da porta, ele a observa com curiosidade. Não ingressar para dentro da casa denota a hesitação de completar a passagem – passagem para um outro lado, para uma diferença luminosa, na qual ela já ingressara: o trem que já partira. O que se lê é a adesão absoluta de Laura à luz, sua excursão deslumbrada e definitiva em direção ao excessivo devastador amálgama com as rosas: infinitude e suspensão de limites.

3. IDENTIDADE E ALTERIDADE ENTRE REFLEXOS

3.1 O entre-lugar do espelho: leitura de *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*

O conto *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, de *Laços de família*, narra alguns dias atípicos na vida da protagonista – a “rapariga”, não nomeada no texto –, uma portuguesa vivendo no Rio de Janeiro. O caráter extraordinário dos dias narrados já é dado pelo próprio título: afinal, tanto a ideia de devaneio quanto a de embriaguez apontam para a transitoriedade, para momentos que se destacam da rotina da personagem e que se caracterizam fortemente por uma alteração na percepção. No caso da embriaguez, tal mudança na percepção se deve ao entorpecimento dos sentidos, à intoxicação que toma conta da personagem; no caso do devaneio, é o fluir inexato do pensamento, a associação de ideais e a ausência de uma linha de raciocínio cartesiana que permitem que se perceba o ambiente e as sensações de maneira diferenciada. Freud aproximou o devaneio do sonho em seus *Estudos sobre a histeria*, caracterizando-o como um estado psíquico “positivamente anormal”, “crepuscular e semi-hipnótico” (1996, p.46), o que sugere, no conto estudado, a presença de elementos do inconsciente.

O conto apresenta a protagonista em situações de afastamento de sua rotina de afazeres domésticos e cuidados maternos. Seus filhos estão fora de casa por alguns dias, com parentes; o marido, no início do conto, ainda não havia retornado à casa do trabalho. Perdida num estado de encantamento consigo mesma, a personagem assume, no texto, uma postura ensimesmada e alheia às obrigações relacionadas à família e ao lar, as quais parecem fazer parte de seu cotidiano e de suas funções. Ela dorme dias seguidos, num torpor que a deixa em estado de suspensão, como se o fio dos dias se houvesse quebrado, como se não houvesse mais diferença entre dia e noite, e ela pudesse estar permanentemente entregue a esse *laissez-faire*. São aproximadamente quatro dias narrados no conto, embora não se possa afirmar com segurança o tempo transcorrido, devido às imprecisões e ambiguidades da própria narrativa. O tempo, na construção do texto, está fortemente ligado ao alheamento da protagonista de sua rotina, ao seu devaneio; com a ordem rígida da casa interrompida, o tempo torna-se fluido; está ainda imbricado na identidade da personagem, e no abalo que esta sofre no decorrer do conto. Em conformidade com o que Auerbach (1971) descreve acerca de Virginia Woolf em seu ensaio *A meia marrom*, também neste conto da escritora brasileira os acontecimentos externos da narrativa são acessórios ao que é efetivamente expresso pela personagem. Diz o crítico sobre o texto da escritora inglesa que “o que é essencial é que um

acontecimento exterior insignificante libera ideias e fileiras de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação” (AUERBACH, 1971, p.475). É este tipo de dinâmica também que se nota em *Devaneio*, já que ante a questões como “o que aconteceu?”, “quando?” ou “em que ordem?”, uma resposta que se pretendesse conclusiva esvaziaria de sentido o texto, e pouco teria a explicar sobre a narrativa clariciana. De fato, as ideias movimentam-se nas “profundidades temporais”: em uma outra temporalidade, aliás, em contínua expansão, dilatação.

Na abertura do conto, a rapariga encontra-se em seu quarto, penteando os cabelos em frente a três espelhos. Sente muito calor, abana-se, sem poder aliviar a sensação. A insistência no calor, por um lado, acentua a atmosfera de devaneio, como se este resvasse em delírio, em febre. Por outro lado, ressaltar a temperatura do Rio de Janeiro, local onde ela se encontra, remete ao fato de a protagonista ser portuguesa – ou seja, estrangeira ao país e ao clima –, sublinhando sua dificuldade de adaptação e o estranhamento que permeia sua relação com o espaço. Quando a personagem está sozinha em seu quarto, olhando-se no espelho, o narrador nos diz que

Pelo quarto parecia-lhe estarem a se cruzar os elétricos, a estremecerem-lhe a imagem refletida. Estava a se pentear vagorosamente diante da penteadeira de três espelhos, os braços brancos e fortes arrepiavam-se à frescurazita da tarde. Os olhos não se abandonavam, os espelhos vibravam ora escuros, ora luminosos. (...) Os olhos não se despregavam da imagem, o pente trabalhava meditativo, o roupão aberto deixava aparecerem nos espelhos os seios entrecortados de várias raparigas. (LISPECTOR, 1983, p.7)

Ao pentear-se em frente ao espelho, a rapariga encontra uma imagem estremecida de si, oscilante e instável. A apreciação do reflexo se dá de forma a caracterizá-lo como dinâmico, e não fixo; além do estremecimento, resalta-se a vibração do espelho, que ora se enche de luz, ora é escuridão. Esta alternância na caracterização do espelho em dois opostos é explorada no romance *Água Viva*, em que a superfície do objeto aparece em alguns trechos como luminosidade e revelação, e em outros como escuridão que evoca a morte. Aqui, além de propiciar o contraste entre luz e sombra, a alternância também serve de canal para comunicação com o ambiente externo, das ruas, de onde vêm os raios de sol que invadem o quarto da personagem. A imagem vista pela rapariga é oscilante; seus olhos, no entanto, não conseguem se despregar do reflexo. Esta fixação do olhar na própria imagem confere à cena um tom hipnótico, indicando o quanto a personagem está

absorta em sua contemplação, alheia a outras imagens.

O fato de haver estremeção na superfície de um objeto que se encontra parado – o espelho – confere ao reflexo uma vivacidade que a própria rapariga, neste momento, não tem, penteando os cabelos automaticamente e sem desgrudar seus olhos do reflexo, enquanto “o pente trabalhava meditativo”. Como se o ato de pentear os cabelos não dependesse dela, mas acontecesse de modo autônomo, é mecanicamente que ela se movimenta, sem dar-se conta disso. A descrição, portanto, salienta o movimento dos *objetos* ao redor da personagem, e não dela mesma; os outros indícios acerca do ambiente são percebidos na forma de sons que vêm da rua, sublinhando ainda mais esta absorção do olhar pelo reflexo, e também estabelecendo o que será central no texto, o contraste entre o interior e o exterior. Ao longo da narrativa, os ambientes público e privado convergem um para o outro, numa confluência que torna vagos os limites entre uma dimensão e a outra.

Fixos no espelho, os olhos da protagonista não enxergam uma imagem una de si mesma: o que lhe aparece não é a unidade, mas sim as “várias raparigas” com seus “seios entrecortados”. O fato de a personagem se mirar em três espelhos contribui para esta visão fragmentária; o jogo de reflexos impede que o a imagem especular ocorra de maneira unificada e clara. No entanto, a imagem fragmentária do corpo também sinaliza para as várias alteridades internas – todos os “eus” que compõem a personagem, que, transfigurados no reflexo, não constituem um retrato harmônico de si mesma, mas sim a superposição das suas várias camadas, sem ordem nem rigor.

Moacyr Moreira (2007, p.20), em sua dissertação de mestrado *Linguagem e melancolia em Laços de Família*, relaciona a fragmentação e a multiplicação do corpo da protagonista de *Devaneios* com as pinturas cubistas, notadamente com os trabalhos de Pablo Picasso. De fato, a descrição da cena assemelha-se às obras do pintor, que permitem enxergar o corpo de modos diferentes. A mesma dinâmica pode ser notada em *Perto do coração selvagem*, em que o reflexo de Joana nos espelhos embaçados do banheiro aparece em mosaico, fragmentário e difuso, no capítulo *O banho*: “A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes” (LISPECTOR, 1998, p.64). Esta maneira de ver o eu se articula a outros elementos da narrativa que também são examinados ou trabalhados de modos diferentes do tradicional.

Para Joana, a temporalidade é importante para a formação de sua identidade, e suas constantes reminiscências no capítulo *O banho* fazem parte deste jogo que forma pouco a pouco a sua pessoa. Por sua vez, a fragmentação do corpo da rapariga em frente ao espelho tem também relação com a configuração de uma embriaguez e de um devaneio, que possibilitam perceber o

mundo de maneiras diferentes, ainda que de modo passageiro. A imagem unificada do eu, tanto no corpo quanto em atitudes e comportamentos da personagem, representaria um modo cartesiano de se pensar o corpo, de modo inteiriço, o que não ocorre na prosa de Clarice Lispector. É no corpo e em sua representação estranhada no espelho que se concretizam e vivenciam os conflitos identitários.

Este dado, por sua vez, alia-se às tendências apontadas por Anatol Rosenfeld em seu célebre ensaio *Reflexões sobre o romance moderno*. As técnicas incorporadas pela arte e pelas narrativas modernas formam um conjunto que, para ele, sintetiza-se na ideia de *desrealização*, ou seja, a possibilidade de a arte romper as representações tradicionais, não mais visando à criação de um mundo semelhante ao real, mas sim, a novas formas de enxergar e perceber uma realidade já abalada, cujos alicerces já estavam desfeitos. O início de *Devaneio e embriaguez de uma rapariga* é fortemente imagético, como pôde ser percebido através da leitura do parágrafo inicial e da descrição do reflexo da protagonista. Para Rosenfeld, “o termo 'desrealização' se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível”; ao transpormos tal afirmação ao conto em estudo, vemos que o espelho age de maneira análoga à lente plástica dos artistas de que fala o crítico, apresentando uma realidade estranhada, diferente daquela que se esperaria encontrar, principalmente na superfície de um espelho, que deveria em tese *reproduzir*. “Isso, [a desrealização] sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas, como o cubismo, expressionismo ou surrealismo” (1996, p.75); as considerações de Rosenfeld podem ser facilmente compreendidas quando se observa uma imagem como a reproduzida abaixo:



Mujer ante el espejo, 1931, disponível em <http://ysblanco.blogspot.com.br/2006/10/mujer-ante-el-espejo-picasso-1931.html>. Acesso em 14 de abril de 2012.

A mulher em frente ao espelho na pintura de Pablo Picasso, como a rapariga do conto de Clarice Lispector, apresenta um jogo de sombra e luz que faz com que o reflexo não seja idêntico à imagem nele projetada. Além disso, a mulher retratada pelo pintor possui um rosto dividido ao meio, ou dois rostos, que, ao serem refletidos, mantêm a divisão sem no entanto copiá-la: as metades que se veem no espelho não correspondem àquelas que se veem fora dele. As formas do corpo, difusas, as dimensões de seu tronco, também são deslocadas no reflexo. Assim como ocorre na narrativa clariciana, na obra de Picasso o espelho não é símbolo de vaidade narcísica ou de contemplação tranquila de si, mas antes superfície na qual se projetam e se leem tensões, diferentes polaridades, contrastes.

Ainda para Rosenfeld, o correlato à modificação sofrida na pintura a partir da abolição da perspectiva seria, na literatura, a configuração do tempo, a recusa à cronologia linear: “os relógios foram destruídos” (1996, p.80). Assim como a arte denuncia quão relativa é a consciência a partir da qual se cria o mundo, também a prosa denuncia o espaço e o tempo como formas necessariamente relativas e subjetivas (Ibidem, p.81), fazendo com que possamos observar o personagem ficcional transcender “para o mundo ífero das camadas infra-pessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico” (Ibidem, p.85).

O ponto de partida para esta apreensão fragmentária da imagem do eu vem de um olhar não-absoluto, desorganizador, que cabe ao narrador do texto focalizar. No caso de *Devaneio...*, tal função é integralmente realizada: o conto é narrado em terceira pessoa, porém este narrador está imbricado na consciência da protagonista, assumindo, inclusive, um modo de falar característico do discurso português, e não brasileiro. Há diversas passagens com alternância de foco narrativo, passando ao discurso em primeira pessoa da própria protagonista, para depois voltar ao narrador que a observa. Este modo de narrar, tão frequente na prosa de Lispector, de certa maneira é o que poderíamos chamar, neste conto, de uma narrativa especular. Tal ponto já fora notado por Sérgio da Fonseca Amaral (2000), em seu ensaio sobre o conto; o narrador acompanha a protagonista e somente ela, em nenhum momento se ocupando de outros personagens, a não ser quando existe uma apreciação ou comentário a partir da rapariga.

A imagem fraturada do corpo, que surge no espelho, aponta o objeto como meio capaz de transpor dramas internos na imagem. Os três espelhos, assim, dramatizam a cisão subjetiva da personagem, que não se percebe como uma figura una.

Após o parágrafo inicial, o texto prossegue com a interferência dos sons exteriores no quarto da personagem, como o jornaleiro que grita “A noite!” do lado de fora, nas ruas. Mais adiante, em

outro momento do texto, lê-se que “a Rua do Riachuelo sacudia-se ao peso arquejante dos elétricos que vinham da Rua Mem de Sá. Ela ouvia curiosa e entediada o estremecimento do guarda-loiça na sala de visitas” (LISPECTOR, 1983, p.8). O fato de o “guarda-loiça” estar na sala de visitas é interessante, por se tratar do aposento onde são recebidos convidados, ou seja, onde se estabelece o convívio social no ambiente doméstico. É a partir de seu quarto – ou seja, local mais privativo e íntimo da casa – que ela se dá conta dos sons que vêm do exterior, bem como das sensações por eles provocadas. A oposição e confluência contínua dos ambientes público e privado é o que se aponta neste trecho, e que mostra o desconforto ou a impossibilidade de participar comodamente das duas esferas. Para a protagonista, há um embate que não é possível resolver, inserindo-a numa espécie de lugar liminar, onde se conjugam e tensionam os movimentos dessas duas áreas, pelas quais ela tenta transitar com dificuldade.

Ainda em frente ao espelho, ela “Teve a visão de seu sorriso claro de rapariga ainda nova, e sorriu mais inchando os olhos, a amar-se mais profundamente” (Ibidem, p.8). O início da frase, com “teve a visão”, comporta certa ambiguidade. Afinal, “ter a visão”, em vez de simplesmente “viu”, que apelaria para o lado mais concreto, pode sinalizar para o passado – a evocação de uma lembrança, por exemplo – e ao mesmo tempo remete à vidência, como se este sorriso aparecesse em fulguração. Esta sutileza na ambiguidade da escolha lexical relaciona-se novamente à questão da temporalidade, que invade o momento presente de contemplação, fazendo com que se entrecruzem dimensões e profundidades da acepção do eu das quais a cronologia tradicional não dá conta. Trata-se de um direcionamento àquilo que é fronteiro, como outros aspectos do conto: o estar entre tempos, em devaneio, entre a consciência e a inconsciência, em suma, pautar-se pela imprecisão. O parágrafo que segue à admiração do sorriso da protagonista é exemplar no sentido de destacar a crise de identidade e de fronteiras pela qual a personagem passa:

'Bons dias, sabe quem veio me procurar cá à casa?', pensou como assunto possível de palestra. 'Pois não sei, quem?', perguntaram-lhe com um sorriso galanteador, uns olhos tristes numa dessas caras pálidas que a uma pessoa fazem tanto mal. 'A Maria Quitéria, homem!', respondeu garrida, de mão à ilharga. 'E se mo permite, quem é esta rapariga?', insistiu galante, mas agora já sem fisionomia. 'Tu!', cortou ela com leve rancor a palestra, que chatura. (Ibidem, p.8)

Os trechos anteriores do conto não preparam o leitor para o que se narra, de modo que sua leitura provoca choque, rompe com o ritmo que o conto seguia até este momento. Assim, não se estabelece, do ponto de vista do encadeamento do enredo, uma relação explícita com os personagens do conto. Quem fala, na abertura deste parágrafo? O texto parece indicar que seja a própria protagonista quem diz “Bons dias” e segue com a primeira fala – sempre em sua

imaginação, afinal, o parágrafo todo está emoldurado pelo fato de que ela *pensou* o que se segue; está escolhendo possíveis assuntos de conversa. No entanto, o que acontece neste trecho é mais que isso: é o total apagamento de qualquer estabilidade dos referentes utilizados. O primeiro verbo, “pensou”, aponta para ela mesma – ela pensou. Em seguida, “perguntaram-lhe” quem teria vindo à casa. A indeterminação é completa, e sugere tanto um sujeito plural como um singular. A ideia é de que seja apenas uma pessoa que lhe pergunta, pois em seguida se descreve brevemente o autor da questão: “olhos tristes numa dessas caras pálidas”. A resposta à questão “e se mo permite, quem é esta rapariga?” recebe a resposta “A Maria Quitéria, homem!”, que parece vir da protagonista.

Novamente, aquele com quem ela fala faz-lhe uma nova pergunta, acerca da identidade de Maria Quitéria: quem é ela? O que a rapariga responde a este interlocutor misterioso – que agora, fantasmagórico, já nem tem mais fisionomia – é ainda mais desconcertante: “Tu!”. O que ocorre, aqui? Este “tu!” indica apenas a exasperação da personagem, que corta imediatamente a conversa imaginária, ou seria também a indicação de que aquele interlocutor – a segunda pessoa, com quem ela fala em seu imaginário – passa a ser também a terceira pessoa de quem falavam? A ambiguidade do diálogo imaginário colocado neste parágrafo é impossível de ser desfeita. Este trecho, parte do devaneio da protagonista, propõe, através da ambiguidade e da referencialidade que não se resolve, o esfacelamento de fronteiras entre realidade, imaginação, eu e o outro. Além disso, nesta conversa, aparecem três instâncias do discurso: o eu, que fala e inicia a conversa; o tu, interlocutor para quem se fala; e a terceira pessoa, Maria Quitéria, de quem se fala. Para o leitor, é impossível precisar quem seriam todos esses personagens. Só se pode pontuar com mais segurança a identidade deste “eu”, que se trata da protagonista – porém, na encenação mental do diálogo, quem pergunta e quem responde só pode ser a própria rapariga, que imagina o diálogo como “motivo de palestra”. São três as pessoas do discurso que aparecem, assim como são três o número de espelhos em que ela se mira na abertura do texto: dissolução, fragmentação e fusão, representados imagetivamente na superfície especular, ganham aqui um reforço através do abalo da linguagem denunciado pela imaginação da protagonista, sublinhando sua cisão interna.

Interessante notar que a questão do interlocutor imaginário é justamente “quem é esta rapariga?”, o que pode fazer referência ao título – *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*. Seria a rapariga a própria Maria Quitéria? Não se pode perder de vista que, neste momento, a protagonista ainda está em frente aos espelhos. Tal encenação poderia se constituir como um confronto com essas imagens mesmas que lhe aparecem em reflexos, como já discutido. No entanto, uma interpretação visando a síntese deste trecho seria forçosa; a ambiguidade do texto e a impossibilidade de identificar os referentes deste parágrafo impõem uma limitação ao mesmo tempo em que expandem o leque de possibilidades para a análise.

Na perspectiva adotada, procura-se relacionar este abalo no discurso da personagem – mesmo que este seja imaginário e não expresso em voz alta – à crise de identidade que intenta-se pesquisar ao longo do conto. A fala em desalinho denuncia a fratura verbal ante à experiência em frente a suas imagens. Quem é esta rapariga? Quem é a rapariga que pensa, e quem é a rapariga que fala? Se já não se pode determinar quem se é, como determinar o outro a partir de si? E ainda, se há fusão com o outro, ao perceber-se a si mesmo estranhado, estrangeiro, como se delimitar? Justamente essas questões estão colocadas neste momento obscuro do conto. Ainda mais agudo se torna este questionamento quando se atenta para o fato de a rapariga não receber nome no texto, reforçando a problemática identitária.

Para Marta Rezende e Fernanda Collart Villa, em seu ensaio *A questão das fronteiras nos estados-limite*, a temática das fronteiras não faz parte apenas das novas psicopatologias, embora este assunto venha ganhando mais espaço recentemente; as autoras dizem que na própria formulação de Freud do aparelho psíquico já está colocada a ideia das fronteiras, cuja “maturação” indica o bom desenvolvimento – o desenvolvimento saudável – do indivíduo. A relação com o outro, em estados limites, torna-se mais problemática do que naturalmente é: “esse outro ora é lançado violentamente para bem longe, ora é percebido como retornando de forma maciça, invadindo completamente o eu e dele se apoderando” (2004, p.68). No caso da rapariga, também o outro ora é puxado para perto dela, ora é lançado longe; e também ela mesma alterna instantes de hostilidade para consigo mesma com momentos de indolência com relação ao estado em que se encontra. Estado de letargia que se inicia com o seu torpor no quarto, e depois o sono que a faz despertar apenas no outro dia, somente para dormir mais. As fronteiras entre consciência e inconsciência, eu e outro, e percepção interna e externa é que se problematizam: esses limites, já frágeis, se diluem.

A voz narrativa imersa na consciência da personagem acompanha seu posicionamento alternante, limítrofe. Assim é que, em diversas passagens, encontramos a oscilação eu-tu. Abaixo se podem observar diferentes momentos em que isto ocorre no conto:

“Ó mulher, vê lá se me vais mesmo adoecer!”, disse desconfiada. (LISPECTOR, 1983, p.10)

Acordou com o dia atrasado, as batatas por descascar, os miúdos que voltariam à tarde das titias, ai que até me faltei com ao respeito!, dia de lavar roupa e serzir as peúgas, ai que vagabunda que me saíste!, censurou-se curiosa e satisfeita (...). (Ibidem, p.10)

Estava sentada bem tesa na sua cama, o estômago tão cheio, absorta, resignada, com a delicadeza de quem espera sentado que outro acorde. “Empanturraste e eu que pague o pato”, disse-se melancólica, a olhar os deditos brancos do pé. (Ibidem,

p.15-16)

Os dedos do pé a brincarem com a chinela. O chão lá não muito limpo. Que relaxada e preguiçosa que me saíste. (Ibidem, p.17)

A partir dos momentos destacados acima, percebe-se a dissociação da voz da personagem, referindo-se a si mesma como “tu”. As frases que ela dirige à sua consciência, quando a trata como se fosse uma segunda pessoa, são formadas por palavras de censura. Assim, a narração do conto indica textualmente a cisão da protagonista, como se esta se dividisse entre duas instâncias; a voz predominante dá vazão aos pensamentos do estado de embriaguez e torpor, e a ela se sobrepõe outra voz mais sóbria, que a lembra das tarefas domésticas deixadas de lado e a repreende por seus excessos.

É “no sábado à noite” que a rapariga e seu marido vão “à tasca da Praça Tiradentes a atenderem o convite do comerciante tão próspero” (Ibidem, p.10). É neste local, único momento em que a rapariga se encontra fora de casa, que tem lugar a situação de efetiva embriaguez, com a protagonista bebendo diversos cálices de vinho enquanto observa as pessoas ao redor. O longo trecho que descreve a noite de sábado é pontuado por comparações que a protagonista tece entre seu marido e o “outro homem tão mais fino e rico”, o negociante a quem o primeiro queria impressionar (Ibidem, p.11). O flerte entre os dois é motivo de orgulho para a protagonista, que usa a posição social mais elevada deste outro homem como elemento para denegrir seu marido, que é trazido à narrativa com um tom de desprezo. Este desprezo é verificado no início do conto, quando ela recusa sua aproximação e suas carícias. Porém, logo em seguida, lemos que “ela amava... Estava previamente a amar o homem que um dia ela ia amar. Quem sabe lá isso às vezes acontecia, e sem culpas nem danos para nenhum dos dois” (Ibidem, p.10). Desta observação, infere-se que, para a protagonista, o amor não está relacionado ao seu casamento; todavia, ela sente desejo e sonha com a possibilidade de encontrar um homem pelo qual se apaixone. Com as aproximações do negociante durante sua embriaguez, este ponto é novamente sublinhado, mostrando fortemente o desdém da protagonista por seu marido e o aceite da abordagem do outro homem, cujo interesse por ela só é notável pelo fato de ele ocupar uma posição de mais prestígio social e econômico, do ponto de vista dela. O marido, infere-se, ocupa uma posição subalterna a este homem:

E se seu marido não estava borracho é que não queria faltar ao respeito ao negociante, e, cheio d'empenho e d'humildade, deixava-lhe, ao outro, o cantar de galo. O que assentava bem para a ocasião fina, mas lhe punha, a ela, uma dessas vontades de rir! um desses desprezos! olhava o marido metido no fato novo e achava-lhe uma tal piada! (Ibidem, p.11)

O momento de inserção na vida pública, social, é todo marcado por alusões a dinâmicas de poder e prestígio, que fazem com que a protagonista sempre se sinta em desvantagem, desconfortável na posição que ocupa. Entretanto, por mais que despreze o marido, ele ainda traz certa segurança, afinal ela estava “embriagada mas com o marido ao lado a garanti-la” (Ibidem, p.10); a preocupação com as aparências surge ainda em comentários como “borrachona a não mais poder mas sem perder o brio de rapariga” (Ibidem, p.11), bem como no transcrito abaixo:

E se quisesse podia permitir-se o luxo de se tornar ainda mais sensível, ainda podia ir mais adiante: porque era protegida por uma situação, protegida como toda a gente que atingiu uma posição na vida. (...) Se quisesse podia deitar ainda mais vinho no copo e, protegida pela posição que alcançara na vida, emborrachar-se ainda mais, contanto que não perdesse o brio. (Ibidem, p.13)

A protagonista sente-se ainda ameaçada por uma das mulheres que frequentam a tasca, e, numa interessante elaboração acerca das aparências, tenta diminuir esta outra personagem que é, na verdade, alvo de inveja por parte da rapariga. Parece mais rica, “toda cheia dos chapéus e d'ornamentos” (Ibidem, p.13). O incômodo provocado pela presença desta mulher faz com que a protagonista sinta-se humilhada, novamente colocando em cena a dinâmica das posições sociais. O ataque ao corpo da mulher, com a crítica à sua magreza, tem como contraponto diversas passagens em que a rapariga elogiara o próprio corpo, utilizando-se com muita frequência de palavras que aludem ao campo semântico da gestação, a que nos referiremos adiante. O corpo e seus sentidos, no conto, ganham a atenção do narrador, e se destacam progressivamente conforme a protagonista se embriaga.

Em meio a suas preocupações com sua aparência, suas roupas, a falta de chapéu e o desprezo pelo marido – todas relativas à ordem social – irrompem pensamentos desgovernados, ainda em forte consonância com toda a dinâmica de tensão entre o interior e o exterior. Assim descreve-se a atmosfera da tasca, a partir do ponto de vista da personagem embriagada:

E quando estava embriagada, como num ajantarado farto de domingo, tudo o que pela própria natureza é separado um do outro – cheiro d'azeite dum lado, homem doutro, terrina dum lado, criado de mesa doutro – unia-se esquisitamente pela própria natureza, e tudo não passava duma sem-vergonhice só, duma só marotagem. (Ibidem, p.11)

Na embriaguez, todos os elementos que participam do ambiente da tasca se misturam; há, portanto, fusão daquilo que estaria marcado pela diferença. As coisas que se excluíam mutuamente aparecem agora juntas, numa descrição confusa que se articula com a própria dificuldade de a protagonista se sentir confortável em seu trânsito pelas esferas pública e privada. O que ocorre com

a mistura de “cheiro d'azeite”, “cheiro de homem”, é a ultrapassagem de limites, a ruptura das bordas que serviriam como barragem, contenção, para que cada coisa ficasse em seu lugar. Embriagada, as fronteiras se confundem, e tudo se apresenta em um contínuo desordenado. Neste momento, o corpo, que, como já mencionado, ocupa um lugar de importância no texto, passa a se pronunciar com mais força. Se antes, nos parágrafos iniciais, era a indolência que ganhava destaque – com a preguiça, o sono durante o dia, o calor – agora é o crescimento, o inchaço, o espaço desproporcional ocupado pelo corpo que são elaborados: “Os lábios engrossados e os dentes brancos, e o vinho a inchá-la. E aquela vaidade de estar embriagada a facilitar-lhe um tal desdém por tudo, a torná-la madura e redonda como uma grande vaca” (Ibidem, p.11). A figura da vaca, primeiro de quatro animais mencionados, incide na hiperbolização do corpo; porém, dada a simbologia do animal, também se refere à fertilidade, e, considerando-se as diferentes conotações que a palavra pode assumir em português, também remete à “vida baixa” a que a rapariga fora lançada na mesa da tasca (Ibidem, p.12).

Apesar de estar “borrachona a mais não poder”, “naturalmente que ela palestrava. Pois que lhe não faltavam os assuntos nem as capacidades” (Ibidem, p.11). Em outras palavras, mesmo com alto nível de embriaguez, a protagonista ainda estava em posse de suas faculdades, e conversava com os outros participantes. Apesar disso, a fala da personagem não corresponde à sua fala habitual, pois “as palavras que uma pessoa pronunciava quando estava embriagada era como se estivesse prenhe – palavras apenas na boca, que pouco tinham a ver com o centro secreto que era como uma gravidez” (Ibidem, p.12). Novamente, a imagem de gravidez aparece no texto, com a curiosa escolha de vocabulário ligada aos animais: “prenhe”; além disso, a referência à gestação relaciona-se novamente com o contraste entre o interior e o exterior. Afinal, as palavras que se veem sair da boca – aquilo que se exterioriza efetivamente – não representam por completo o que se passa internamente, no “centro secreto”.

Há, nesta parte do texto, uma cisão da personagem que se faz perceber no nível discursivo. Além das palavras que não correspondem ao que ela sente, ela escuta a si mesma, surpresa com o som do próprio riso:

E esta gargalhada? Essa gargalhada que lhe estava a sair misteriosamente duma garganta cheia e branca, em resposta à finura do negociante, gargalhada vinda da profundidade daquele sono, e da profundidade daquela segurança de quem tem um corpo. (Ibidem, p.12)

O fato de a gargalhada “sair misteriosamente” faz parte da construção dionisíaca desta parte do conto. O deus, associado ao vinho, bebida de escolha da personagem, também tem a capacidade

de fazer as pessoas agirem contrárias à sua vontade, tomadas pela embriaguez. O riso, ao mesmo tempo em que representa expansão, prazer, também procede da “profundez do sono”, ou seja, tem uma origem inconsciente, reforçando a involuntariedade do ato. A “segurança de quem tem um corpo”, por sua vez, remete à ideia de invólucro, como se o corpo fosse o revestimento capaz de contê-la, traçando um limite seguro. Logo em seguida, lê-se que “Sua carne alva estava doce como a de uma lagosta, as pernas duma lagosta viva a se mexer devagar no ar” (Ibidem, p.12). A imagem da lagosta reforça a ideia de invólucro do corpo, proteção da carne doce; o animal esconde a maciez da carne através de duro exoesqueleto, pinças, ou seja, novamente, ao trazer a lagosta para o texto, tem-se a metáfora da tensão entre o exterior e o interior. O fato de ser uma lagosta com as pernas no ar, ou seja, fora de seu ambiente seguro, serve de figuração da própria situação da protagonista, em sua incômoda transição entre os espaços público e privado. E ela continua a falar:

Palestrava, e ouvia com curiosidade o que ela mesma estava a responder ao negociante abastado que, em tão boa hora, os convidava e pagava-lhes o pasto. Ouvia intrigada e deslumbrada o que ela mesma estava a responder: o que dissesse nesse estado valeria para o futuro em augúrio – já agora ela não era lagosta, era um duro signo: escorpião. Pois que nascera em novembro. (Ibidem, p.12)

Novamente, a personagem se apresenta dissociada em seu discurso, escutando a si mesma como a uma outra, estranha. Transforma-se em escorpião, escolha que não é inocente no texto; além de retomar o invólucro e a proteção do corpo, o animal é agora tóxico, acompanhando, talvez, a progressão da embriaguez da protagonista. Para além disso, o signo traz dados interessantes: para o estudo astrológico, escorpião seria regido por Plutão ou Hades, deus do mundo inferior, dos mortos. Em seu livro *Dionisus: myth and cult* (1965), Walter Otto discute a antiga ligação entre Hades e Dionísio, chegando a dizer que, segundo alguns dados, ambos seriam o mesmo deus:

Tradition has much to say about Dyonisus the god who visits or even lives in the world of the dead. (...) One might also think of the “night festivals” of the god and that he himself was called “the nocturnal one”. How correct E. Rohde was when he declared that the world of the dead, too, belonged to the kingdom of Dionysus!

But let us conclude our arguments with the evidence that best supports our case. The similarity and relationship which Dyonisus has with the prince of the underworld (and this is revealed by a large number of comparisons) is not only confirmed by an authority of the first rank, but he [Heraclitus] says the two deities are actually the same.

Heraclitus says, “For if it were not Dyonisus for whom they held their processions and sang their songs, it would be a completely shameful act to the reverent; Hades and Dyonisus, for whom the go mad and rage, are one and the same”. (...) We can now understand why the dead were honored at several of the chief festivals of Dyonisus. (p.115-116)

Assim, a escolha do signo de escorpião relaciona-se, ainda que indiretamente, com o aspecto dionisíaco da embriaguez, através da aproximação entre o regente Hades e o deus Dionísio, imprimindo nos atos da protagonista esta interferência. De fato, a personagem parece tomada por sentimentos apaixonados de raiva e expansão, como se pode ler na frase “em sua sagrada cólera, estendeu com dificuldade a mão e tomou um palito” (LISPECTOR, 1983, p.14). Esta frase aparece em parágrafo isolado no conto, e parece, à primeira vista, casual e até mesmo acessória. Porém, além da interessante aproximação “sagrada cólera”, o ato de alcançar o palito completa uma ação que se iniciara páginas antes: “seus gestos eram etapas difíceis até conseguir por fim atingir o paliteiro” (Ibidem, p.11). O ato de buscar um palito se inicia na página 11 e só se completa na página 14, sublinhando a particularidade da construção temporal do conto – inúmeros pensamentos e comentários são apresentados na fluidez dos pensamentos da protagonista; no entanto, na análise de sua *ação* de fato, tudo o que ela fez entre as páginas 11 e 14 foi alcançar um palito. Porém, neste meio tempo entre estender a mão e efetivamente buscar o objeto, ela conversou, riu, transformou-se em lagosta e em escorpião, sentiu raiva da rapariga “cheia dos chapéus” e sentiu-se humilhada. A demora da protagonista em buscar um palito contrasta enormemente com um parágrafo em que se passa do início de um dia ao início de outro em poucas linhas: “A manhã tornou-se uma longa tarde inflada que se tornou noite sem fundo amanhecendo inocente pela casa toda” (Ibidem, p.9), denunciando de modo categórico o quanto é relativa e subjetiva a construção temporal no conto. Novamente, cabe mencionar Auerbach, e o quanto, na prosa de Clarice Lispector, assim como o crítico nota a respeito de Virginia Woolf, o tempo de uma ação não corresponde ao fluxo de pensamentos e à movimentação de diferentes camadas de uma temporalidade interna, desenvolvida na consciência dos personagens.

Abruptamente, o leitor é avisado de que a personagem chegou à sua casa (LISPECTOR, 1983, p.15). Porém, justamente no momento em que deveria se apaziguar a expansão da embriaguez, há nova explosão: os objetos ao redor da rapariga todos se transformam em carne, numa continuidade com a hipérbole corporal apresentada antes no texto. A sensação de dor impera. A descoberta de que tudo está feito de carne se dá através de uma percepção interna: ela “entrefechara os olhos toldados”. A partir deste posicionamento novamente liminar, olhos meio abertos, meio fechados, é que ela sente o ambiente ao redor; o entrefechar dos olhos acompanha a tensão entre o exterior e o interior, reafirmando-a no conto. O enquadramento deste trecho privilegia a profundidade, e partes de seu corpo são novamente infladas, hiperdimensionadas:

E, como entrefechara os olhos toldados, tudo ficou de carne, o pé da cama de carne, a janela de carne, na cadeira o fato de carne que o marido jogara, e tudo quase doía. E ela cada vez maior, vacilante, tímida, gigantesca. Se conseguisse

chegar mais perto de si mesma, ver-se-ia ainda maior. Cada braço seu poderia ser percorrido por uma pessoa, na ignorância de que se tratava de um braço, e em cada olho podia-se mergulhar dentro e nadar sem saber que era um olho. E ao redor tudo a doer um pouco. As coisas feitas de carne com nevralgia. (Ibidem, p.15)

A distensão do corpo é tamanha que ela mesma pode ser confundida com um outro lugar, um local a ser percorrido, um rio em que mergulhar. O parágrafo seguinte retoma a dor do corpo e mostra a preocupação da protagonista com os excessos cometidos e sua consequência, que ela sentiria mais tarde, com mais dor, “quando ela voltasse ao tamanho comum” (Ibidem, p.15). Abrindo os olhos, reconhece o ambiente, que já está “menor e familiar”. Olha ao redor, sente-se enfadada; é quando percebe estar surda: “faltou-lhe um sentido. Enviou à orelha uma taponada de mão espalmada, o que só fez entornar mais o caldo: pois encheu-se-lhe o ouvido de um rumor de elevador, a vida de repente sonora e aumentada nos menores movimentos. Das duas, uma: estava surda ou a ouvir demais (...)” (Ibidem, p.16). A focalização é microscópica, e a percepção sensorial, oscilante: da surdez completa passa à vida pela lente de aumento, observando cada gesto, cada movimentação.

A personagem começa, aí, a preparar sua revanche, espécie de punição pelos dias letárgicos: “depois de amanhã aquela sua casa havia de ver: dar-lhe-ia um esfregaço com água e sabão que se lhe arrancariam as sujidades todas! a casa havia de ver!” (Ibidem, p.17). A cólera projetada na casa funciona como açoite a si mesma; e, junto com a imagem da casa e seu chão sujo, vêm as funções domésticas às quais ela teria de retornar, e o restabelecimento de seu lugar de esposa, dona de casa. As ameaças de limpeza extrema do local funcionam como espécie de purificação programada, remissão dos excessos permissivos experimentados.

A rapariga pensa novamente no flerte com o comerciante, e sente-se bem, “como se ainda estivesse a ter leite nas mamas” (Ibidem, p.17). A reiterada imagem de fertilidade e gestação, marcas do feminino, culminam numa outra figura, parte do mesmo eixo temático: “a lua alta e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita. A deslizar, a deslizar... Alta, alta. A lua” (Ibidem, p.17-18). Acompanhando o ambiente dionisiaco – e portanto, propício à loucura – da embriaguez na tasca, surge a lua, que se comunica com outras instâncias do conto: o feminino e a gestação, como já dito, a loucura, por ser um símbolo, no pensamento popular, capaz de regular humores, e a própria ideia especular, trazida tanto pela natureza do funcionamento da luz lunar – reflexo do sol – quanto pelo fato de esta frase sobre a lua espelhar a embriaguez da personagem, remetendo a uma sentença anterior do conto: “Um holofote enquanto se dorme que percorre a madrugada – tal era sua embriaguez errando lenta pelas alturas” (Ibidem, p.12). Como se pode notar, é bastante semelhante a construção desta frase com a descrição da lua no céu, citada anteriormente.

O conto termina em explosão de “súbito amor”: ela diz, rindo, “cadela” - dirigindo-se à lua e a si mesma (Ibidem, p.18). É o quarto e último animal trazido ao texto, aqui uma palavra de conotação pejorativa. Como quando da descrição da tasca, é a fusão de elementos de polaridades opostas que se apresenta, uma vez que a explosão colérica é aproximada a uma manifestação de amor.

Como pode ser notado ao longo da narrativa, uma das questões centrais, que se faz notar em diversos elementos do conto, é a difusa delimitação das fronteiras. A confusão de fronteiras entre o eu e o outro se faz sentir no discurso da protagonista, em suas oscilações eu-tu, referindo-se a si própria. Também faz parte do momento em que ela se olha ao espelho, refletindo o plural em vez do uno, remetendo às alteridades constitutivas. Há um grande conflito com o espaço, que se apresenta primeiramente pelo fato de a personagem ser estrangeira, e depois pela confluência e continuidade das esferas pública e privada. Para a protagonista, não há local de permanência apaziguadora ou fixidez segura de onde ou como se comportar, se expor. É possível dividir o conto em duas partes, antes e depois da embriaguez da personagem. No início do conto, ela está completamente sozinha, perde-se em devaneios, mas ao mesmo tempo é invadida pelos sons da rua e de outros aposentos de sua própria casa, que passam do exterior ao interior, e contaminam aquilo que deveria ser íntimo. Como o estremeamento de seu reflexo no espelho, ou do guarda louça, a rua que sacode ao peso dos elétricos, o sufocante calor, e a preocupação da personagem de imaginar um “assunto de palestra”, preparando-se para o convívio social de maneira angustiante. Na outra parte do conto, quando ela está em meio a diversas outras pessoas, comendo e bebendo com o marido e com o negociante que os convidara, novamente as duas esferas se entrecrocaram. O fato de o marido não poder se embriagar, de ele estar humildemente posicionado em relação ao outro homem, que inclusive faz investidas de aproximação da rapariga, denuncia o cruzamento entre a figura pública – os postos de trabalho ocupados por esses homens – e a maleabilidade ou permissividade que tais posições concedem ou proíbem no convívio social, passando pela invasão do campo dos afetos, que seria, em tese, privado.

O conto termina novamente com o ambiente da casa, a protagonista e seu marido no quarto, e a volta da rotina se anunciando para o dia seguinte, com a retomada das tarefas e obrigações. O que se depreende deste final é que não se chega a uma resolução, com relação ao embate da alteridade conflituosa da personagem. Durante toda a narrativa, ela age semiconsciente, seja pelo sono, pelo devaneio ou pela embriaguez; caracteriza-se, assim, como uma personagem limítrofe, que não chega a se inserir inteiramente em nenhuma posição social ou se sentir confortável no ambiente íntimo. O local ocupado por ela, assim, não está nem à margem do social e nem efetivamente nele; é um espaço intermediário, espaço conflituoso e de tensão insolúvel, ora de

fusão, ora de tentativa de delimitação. Espaço pautado pelo conflito identitário e pela impossibilidade de inserção harmônica na ordem, que se configura em outros textos de literatura brasileira, como no célebre conto *A terceira margem do rio* (1962), de Guimarães Rosa. O afastamento das funções sociais e familiares, o embate entre uma individualidade problemática e uma coletividade não receptiva são pontos importantes discutidos nesses dois contos, de Lispector e de Rosa; os protagonistas das duas narrativas caminham ambos pela borda fronteira entre a loucura e a lucidez, ou ainda, situam-se no terreno da desrazão que caracteriza a terceira margem, alheia aos limites, local do intermediário e do difuso.

3.2 “E mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si?": afeto e perigo em *A menor mulher do mundo*

O conto *A menor mulher do mundo*, de *Laços de família* (1960), narra a descoberta de uma pigmeia que vive na África e mede apenas 45 centímetros. O responsável por anunciar publicamente sua existência é o “explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo” (1983, p.77), que a nomeia Pequena Flor. Sua fotografia, em tamanho natural, ilustra uma página inteira do jornal de domingo, levando a novidade aos lares dos outros personagens da narrativa. Grande parte do texto de Clarice Lispector se ocupa da descrição das reações desses personagens ao depararem-se com o inusitado retrato da pigmeia africana, que é comparada a um macaco, um cachorro, e que era “madura, negra e calada” (Ibidem, p.77).

A frequente comparação da menor mulher do mundo a animais e também ao reino mineral – “esmeralda nenhuma é tão rara” (Ibidem, p.79) – alude à dificuldade de se lidar com uma figura que é humana, mas é representativa de uma diferença radical. Instaure-se, assim, no conto, um dos temas mais frequentes na prosa de Clarice Lispector: o confronto com o outro e a discussão das delicadas questões que figuras de alteridade podem mobilizar no interior dos personagens, desestruturando suas rotinas e o modo de enxergar a si mesmos. Afinal, como bem expõe Ettore Finazzi-Agrò,

O Outro é (...) o que se mexe além duma fronteira, num "fora" indefinido e indefinível, num exterior sem horizonte que é, na verdade, um interior continuamente recalado, constantemente projetado para aquele externo que vira em distância tranquilizadora o que se dá, pelo contrário, como inquietante proximidade. E mais profundamente, o que gera o Outro é mesmo essa fronteira, é esse limite que separa um dentro conclusivo dum fora inconcludente: borda

trabalhada e instável, margem dilacerada e sempre recomposta ao longo da história, e todavia linha sagrada e inelutável, destinada a dividir o próprio do impróprio, a norma do desvio. Noções relativas, repare-se, mutáveis e dependentes uma da outra, mas que servem, contudo, para delimitar o âmbito dum modelo cultural (e ético, e religioso, e antropológico ...) exclusivo.

Do outro lado dessa fronteira ideal, a cultura européia acumulou de fato, durante séculos, tudo o que de incompreensível, de excessivo, de ambíguo, de irreduzível ao Sentido, em suma, ela ia encontrando ou descobrindo no seu caminho. O "algures" tomou-se, assim, uma espécie de fantástico, ilimitado e emaranhado, *bric-à-brac* em que encontrou lugar um monte de coisas heterogêneas. O louco, o judeu, a mulher, o negro, o que se supunha, enfim, ligado ao instinto e às leis misteriosas do corpo, tudo isso entrou no imenso domínio da Alteridade que acabou, assim, por se transformar numa grande feira da Diversidade, povoada, com efeito, por *objets féeriques* e montada além das muralhas, fora da cidadela, na anônima e desmedida periferia do Idêntico. Feira das maravilhas e dos horrores, espaço inexprimível da festa, do riso, do corpo, mas também vórtice ou abismo, "lugar de trevas", objeto de medo e de desejo, de repulsa e de atração. (1991, p. 53)

De fato, Pequena Flor precisa ser mantida a uma distância segura dos personagens, caso contrário, sua “inquietante proximidade” pode desestabilizar por demais sua segurança cotidiana. O Outro se situa numa margem dilacerada, num espaço liminar; isto equivale a dizer que ele está, de certa forma, sempre à espreita, não se podendo configurar uma separação concreta e estável que certifique sua exclusão integral. Afinal, a fronteira é justamente o espaço de passagem, espaço de um fluxo; por mais que se trabalhem suas bordas, a qualquer momento elas podem se romper, e o estrangeiro invade o lugar da norma, subvertendo-a.

A primeira reação que lemos diante da imagem de Pequena Flor, excetuando-se a do próprio explorador, é aquela de uma mulher que não quis olhar sua fotografia pela segunda vez “porque me dá aflição” (LISPECTOR, 1983, p.80). Esta personagem, portanto, se distancia inteiramente de tudo aquilo que a menor mulher do mundo representa; escolhe, assim, a segurança em detrimento da aproximação de algo que lhe desperta indefinível comoção interna. Já a segunda reação que se pode acompanhar é a de uma senhora, que tem

tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que – sendo tão melhor prevenir do que remediar – jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás era primavera, uma bondade perigosa estava no ar. (Ibidem, p.80)

Aqui, indica-se uma ideia constante no conto, assinalando as improváveis vicissitudes a que o afeto pode chegar. No trecho reproduzido, isso se dá através da ameaça representada pelo afeto da senhora, que pode chegar a uma imprevisível “escuridão de amor”. Curiosamente, algo que perturba a personagem é o fato de ser primavera, época das flores, que traria uma “bondade perigosa”; e o

nome dado à pigmeia por Marcel Pretre é justamente “Pequena Flor”. Cabe aqui interromper a sequência das reações que descrevem a recepção dos personagens à fotografia da menor mulher do mundo para nos atermos ao momento de sua descoberta pelo explorador francês, e as implicações que tal evento traz ao conto. Logo na abertura do texto, lê-se que

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

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria. (Ibidem, p.77)

Como se pode notar através do trecho reproduzido, para encontrar a menor mulher do mundo, fora necessário adentrar as profundezas da África, desbravando progressivamente as caixas dentro de outras caixas que escondiam - “aquarteiravam”, no vocabulário do conto – a tribo dos likoualas, a que pertence Pequena Flor. O vocabulário utilizado nos parágrafos iniciais, bem como a ideia de se aprofundar progressivamente em um território para descobrir o que está em seu núcleo, podem ser expandidos para a ideia do descortinamento do corpo feminino. Palavras como “profundezas”, “pequenez”, “então mais fundo ele foi”, “árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso” são, conotativamente, expressões que podem apontar para a descoberta do corpo do outro.

Marcel Pretre nomeia a menor mulher do mundo “Pequena Flor”, símbolo usado frequentemente para representar a genitália feminina. Como já mencionado, há certa aproximação entre o nome da personagem, Pequena Flor, e a estação primavera; há um duplo movimento envolvendo a escolha de Pretre. Por um lado, o conto de Clarice Lispector reedita a dominação masculina, branca e europeia sobre territórios periféricos e seus habitantes. Neste enquadramento, faz sentido então pensar que a “necessidade imediata de ordem” (Ibidem, p.78) no momento em que, desconcertado, Marcel Pretre tem diante de si a menor pigmeia do mundo, seria mais integralmente satisfeita – ou seja, hierarquicamente mais eficaz – se a pigmeia fosse, em alguma medida, reduzida, sublinhando a superioridade do homem científico. Restringi-la a seu gênero, que historicamente foi retratado como símbolo de fragilidade e submissão, parece estrategicamente contribuir para a manutenção do domínio de Pretre. Por outro lado, conforme veremos adiante, tomar consciência da existência da menor mulher do mundo pode provocar arrebatamentos perigosos, como o afeto que ameaça ao mesmo tempo em que acolhe, na personagem que sente por

Pequena Flor “ternura”. O abalo provocado por ela, seu exotismo e seu excesso remetem à primavera através da analogia com a intensidade de uma época na qual o que fora fecundado se dá finalmente a ver, o que é corroborado ainda pelo fato de Pequena Flor estar grávida.

Cristina Marcos, em seu artigo *Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo*, analisa algumas personagens claricianas no que toca à sua relação com a maternidade. Desenvolvendo argumentação de cunho lacaniano, a psicanalista, ao falar do corpo da mulher, chega à conclusão de que “Não é surpreendente que o corpo feminino permaneça para sempre, para o homem e para a mulher, como o Outro absoluto” (2007, p.37). Já indicara Freud a mulher como símbolo inegável de alteridade; em textos como *O estranho*, por exemplo, ele admite a correlação entre o sentimento ambíguo de sinistro e o útero feminino. Em sua análise, locais inusitados em um sonho, por exemplo, que causem a sensação de *lar* ou de sentir *saudades de casa* carregariam, escondida e ressignificada, a imagem do útero materno:

Acontece com frequência que os neuróticos do sexo masculino declarem que sentem haver algo estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* [lar] de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. Há um gracejo que diz 'O amor é a saudade de casa'; e sempre que um homem sonha com um lugar ou um país e diz para si mesmo, enquanto ainda está sonhando: 'este lugar é-me familiar, estive aqui antes', podemos interpretar o lugar como sendo os genitais de sua mãe ou o seu corpo. (FREUD, 1996, p.262)

O fato de a menor mulher do mundo estar grávida, além de retomar a ideia da boneca russa, uma caixa dentro da caixa, também perfaz o próprio caminho de sua descoberta, ou seja, o caminhar progressivo em direção a um centro, um núcleo. A imagem do útero reforça a ideia de que é necessário se chegar à origem; ao mesmo tempo, esta origem carrega algo que ainda não se pode ver, o mistério de um ser inacessível, irreduzível, portanto, à ciência do explorador.

Retomando as reações dos personagens, o leitor é apresentado então a uma menina de cinco anos de idade, que, “vendo o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada”, já que “naquela casa de adultos”, ela “fora até agora o menor dos seres humanos. E, se isso era fonte das melhores carícias, era também fonte deste primeiro medo do amor tirano” (LISPECTOR, 1983, p.80). O amor tirano que a menina teme, e que tem relação com a perversa ternura explorada anteriormente, traz consigo a possibilidade de engolfamento do ser amado por aquele que ama. A menina sente a tirania do amor alheio, que domina, e que, em certa medida, pode subjugar e reduzi-la a alvo de uma paixão que ela não tem como absorver sem alguma parcela de sacrifício. Talvez por isso a conclusão desta personagem seja, ao observar o tamanho de Pequena Flor, que “a desgraça não tem limites” (Ibidem, p.80).

Após o comentário da menina, segue-se o de uma “moça noiva”, que sente piedade pela menor mulher do mundo. O sentimento, no entanto, é bruscamente descartado por sua mãe: ao dizer que Pequena Flor parecia triste, a personagem escuta em réplica que aquilo “é tristeza de bicho, não é tristeza humana” (Ibidem, p.80), a mãe encerrando e repelindo, assim, o impulso empático de sua filha.

Até este momento, as reações à imagem da menor mulher do mundo descritas no texto obedecem a um modelo específico: o olhar do personagem dirige-se à fotografia, a partir da qual se elaboram breves comentários. Porém, após a reação da “moça noiva”, a narração se modifica; o olhar é dirigido diretamente a outro personagem, numa espécie de moldura que permite o surgimento de uma reflexão mais elaborada sobre Pequena Flor, culminando em uma nova história dentro da história, o que confirma a progressão caixa-dentro-da-caixa que acompanháramos no início do conto. Trata-se da “ideia esperta” que um “menino esperto” teve em sua casa, assim relatada no texto:

- Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama do Paulinho enquanto ele está dormindo? Quando ele acordasse, que susto, hein! Que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!

A mãe dele estava nesse instante enrolando os cabelos em frente ao espelho do banheiro, e lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou as mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho infortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde. “Vou comprar um terno novo para ele”, resolveu, olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que deveria ser “escura como um macaco”. Então olhando para o espelho do banheiro, sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua da Pequena Flor, a distância irrecuperável de milênios. (Ibidem, p.81-82)

A leitura dos parágrafos acima permite perceber o corte que se opera no texto, pelo direcionamento da voz narrativa para a consciência e a memória da mulher que se olha ao espelho.

Até então, estivéramos acompanhando breves reações de personagens, sempre direcionadas à Pequena Flor. Aqui, no entanto, interrompe-se este fluir do texto: a reflexão da personagem em frente ao espelho é mais elaborada, ocupando o longo parágrafo do texto, e situando a figura da menor mulher do mundo num espectro mais abrangente de representações, que inclui a ideia da morte.

A terrível lembrança das órfãs que brincavam com um cadáver é motivada, infere-se, pela sugestão do filho da personagem de fazer de Pequena Flor um brinquedo para ele e seu irmão. A ideia que surge para o menino, em ingênua espontaneidade, assume caráter aterrorizante para esta mãe. A inclinação das meninas órfãs em brincar com o cadáver segue uma lógica infantil, a lógica da necessidade de brincar, de amar, de possuir. Para a personagem que se olha ao espelho, observar semelhante impulso em alguém que está tão próximo de si – seu filho – é insuportável. De fato, a partir do exposto na narrativa, é possível dizer que a infância toda do menino Ihe é insuportável: a infância, com sua mirada lúdica e egoísta, que pode reificar e tomar para si como objeto de prazer tanto um ser vivo, transformando-o em brinquedo, ou seja, no limite, aniquilando-o, quanto um cadáver, a quem se trata como se fosse um ser vivo, conforme as brincadeiras infantis com uma boneca.

A manutenção da relação harmoniosa desta personagem com seu filho depende diretamente do caráter passageiro da infância. Ela tenta estabelecer com ele uma aproximação asséptica, controlada, marcada por limpeza e pela promessa de crescimento breve. Por isso, resolve, após tê-lo enxergado como a um estranho, comprar-lhe um terno; um item de vestuário que não só remete ao mundo adulto, como também a certa formalidade, elegância. É assim que ela, a personagem, exercita o “lado cortês do amor”; os cuidados para com o menino vão no sentido de livrá-lo de sua aparência infantil, já que nesta se esconde o impulso à brincadeira e à espontaneidade, e é tal liberdade na expressão do desejo, que acaba por esbarrar na rigidez do que é adequado.

A reflexão da personagem acerca da natureza do amor, do desejo de posse e da ferocidade da necessidade de brincar é motivada pela equiparação do impulso de seu filho àquele vivido pelas órfãs. O que ocorre neste trecho é a imposição de um limite para esta mãe que escuta a sugestão de seu filho, com relação ao nível de conforto que ela experimenta no que concerne à vivência lúdica do garoto. A infância do menino só é suportável para a personagem na medida em que responde à rigidez que ela Ihe impõe; aquilo que escapa, ficando à margem da conduta aceitável, é descartado. Com relação a tal desestruturação, cabe atentar às explicações de Julia Kristeva a respeito do conceito de abjeto, que ajudam a compreender a desestabilização da personagem em frente ao espelho.

A autora, em seu trabalho *Pouvoirs de l'horreur*, nos diz que aquilo que se caracteriza como

abjeto não é necessariamente sujo ou insalubre, e sim um elemento capaz de perturbar uma ordem, uma identidade: “Ce n'est donc pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte” (1980, p.12). Tal perturbação é alcançada, primeiramente, pela menor mulher do mundo, uma mulher, porém “escura como um macaco”. Destaca-se também a questão dos dentes do filho da personagem ao espelho: sem os dentes de leite, já preparado para receber o dente “que melhor morde”, o rosto do menino é a “evolução se fazendo”. Evolução que assume no texto caráter duplo: por um lado, assinala o abandono de uma fase da infância, um momento de passagem. Ao mesmo tempo em que isso traz alívio à personagem, também realça o fato de o seu filho estar no “entre-deux”, no espaço entre dois estágios, já sem os dentes, ou seja, já terminada uma das vivências de sua infância, mas ainda *em processo*, longe de se tornar adulto. Por outro lado, a repetição da palavra evolução se choca com o aspecto primitivo de Pequena Flor, que, quando examinada à luz da noção científica de evolucionismo, estaria, para a personagem em frente ao espelho, em uma fase anterior, inferior àquela em que ela se encontra: um ser limítrofe, situado no indefinido espaço evolutivo que a separa apenas precariamente de um animal. Quanto ao cadáver utilizado como boneca, a associação com elementos abjetos é ainda mais intensa:

Le cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux. (...) J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. (...) Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, le cadavre, est une limite qui a tout envahi. Ce n'est plus moi qui expulse, “je” est expulsé. La limite est devenue un objet. Comment puis-je être sans limite? (KRISTEVA, 1980, p.11)

É certo que a menor mulher do mundo aparece no conto como elemento desestruturador por conta da máxima alteridade que representa. No entanto, o incômodo por ela provocado no trecho que nos apresenta a personagem em frente ao espelho não se reduz à sua estranheza física; sua estrangeiridade remete a um mundo primitivo, caótico, alijado da rigidez e da conduta sistemática da personagem e de seu filho. Um mundo orgânico, em que o “objetivo secreto de uma vida” era não ser comido; um mundo em que o riso surge fácil, como alívio instantâneo pelo fato de ainda se estar vivo (LISPECTOR, 1983, p.83-85). O que a menor mulher do mundo tem de tão insuportável, e que se equipara ao impulso do filho da personagem em frente ao espelho, é a aceitação espontânea de um desejo errático que ora se volta à cor do explorador, ora a suas botas, sem que isso represente uma condenação moral:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por que. Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade –, pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desses equívocos, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma susceptibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste e não de meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido (...) (Ibidem, p.84-85).

Há, de fato, duas visadas do *amor* descritas no conto. O amor de Pequena Flor é fácil, leve e alheio a imposições morais quanto àquilo que vem a ser o amor “correto”. Este amor se aproxima mais do sentimento do menino que deseja a protagonista como brinquedo, uma vez que, no mundo infantil, o impulso à reificação não passa por crítica ou perversão, mas sim pelo simples fato de se afirmar o desejo, sem freios ou cerceamentos, no contexto do conto, bem entendido. Este amor, quando visto pela personagem feminina de que tratamos anteriormente, assume um caráter ameaçador: não é possível, para ela, conjugar a experiência do amor intenso com a necessidade de controle e rigidez. A escolha é unívoca e excludente: a ordem, ou o caos. O equilíbrio é inconcebível, e a simplicidade da entrega de Pequena Flor, do filho da personagem ao espelho e das órfãs é insustentável; ficam no mesmo patamar assombroso do estranhamento.

Olhar-se no espelho, para esta personagem, tem a capacidade de despertar pontos nevrálgicos dos relacionamentos interpessoais: estar muito próxima de si mesma é também encarar a estranha que existe dentro dela, sua parcela desconhecida. Uma vez que, para esta personagem, o aceno de uma vida em que predomine o amor desprezioso de seu filho, ou de Pequena Flor, é equivalente a uma vida em que o controle lhe escape por completo, ameaça, suja e contamina a superfície outrora imaculada, parece viável pensar no duplo do espelho como a imagem de uma outra possibilidade de vivência, já descartada de antemão.

Se Pequena Flor, para os personagens citadinos, faz parte de um mundo selvagem e caótico, isso não se deve somente ao fato de ela estar escondida nas profundezas da África, longe da metrópole; a protagonista mantém ainda estreita relação com o mundo infantil, primitivo no sentido daquilo que é anterior à linguagem, refratário e resistente à redução pela ordem cartesiana. Em suma, aquilo que é livre e que expressa a vontade e os afetos da maneira como eles lhe vêm, sem obedecer a uma codificação pré-determinada. Para a mulher ao espelho, bem como para outros personagens, tal amor é inacessível e excessivo.

Quantas vezes mataremos por amor, questiona a personagem. No conto *A legião estrangeira*, da coletânea homônima, este questionamento é tematizado de modo integral, descrevendo a experiência inaugural do aniquilamento por amor: trata-se de Ofélia, que vê o pintinho, alvo de suas atenções, sucumbir em suas mãos. Ofélia faz parte da linhagem de personagens claricianas caracterizadas pela rigidez, como o casal de *Os Obedientes*; como tal, protege-se de emoções bruscas, vive de modo mecânico e confia na previsibilidade, embora guarde, represada, uma intensidade descomunal prestes a romper com o código rígido que lhe serve de norte. Porém, Ofélia é ainda autoritária; no trecho transcrito a seguir, lê-se a descrição feita pela narradora, sua vizinha, do tom das visitas que a menina lhe fazia:

Ofélia, ela dava-me conselhos. Tinha opinião formada a respeito de tudo. Tudo o que eu dizia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia “na minha opinião” em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava. Com seus oito anos altivos e bem vividos, dizia que na sua opinião eu não criava bem os meninos; pois meninos quando se dá a mão querem subir na cabeça. Banana não se mistura com leite. Mata. Mas é claro a senhora faz o que quiser; cada um sabe de si. Não era mais hora de estar de robe; sua mãe mudava de roupa logo que saía da cama, mas cada um termina levando a vida que quer. (...) Nunca podia ser minha a última palavra. Que última palavra poderia eu dar quando ela me dizia: empada de legume não tem tampa. Uma tarde numa padaria vi-me inesperadamente diante da verdade inútil: lá estava sem tampa uma fila de empadas de legumes. (LISPECTOR, 1985, p. 103)

As frequentes visitas de Ofélia, antes dos conselhos e repreensões, eram marcadas por sua mudez; a menina gostava de observar, calada, a sua vizinha. E ela continuava suas críticas: “uma vez, depois de seu [de Ofélia] longo silêncio, dissera-me tranquila: a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura – logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível – eu, atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura” (Ibidem, p.103). Ofélia tem, portanto, curiosidade e interesse pela vida da narradora, por seus hábitos, que julga estranhos e equivocados. Assim é que a menina exercita sua aproximação de um mundo diferente daquele de seus pais, no texto caracterizados pelo adjetivo “cobertos”, como se não houvesse, na família da menina, o menor lugar para autenticidade ou espontaneidade.

O exercício da curiosidade de Ofélia permite que ela se sinta superior à sua vizinha, de modo que sua segurança permanece intacta. De modo semelhante, há uma família que, em *A menor mulher do mundo*, imagina o quanto seria bom ter Pequena Flor como serviçal em sua casa: a aproximação do outro mantém-se dentro dos limites aceitáveis, assegurando o local hierárquico ocupado por aquele que se aproxima, que observa, apesar da atração pela figura do outro.

Toda a pose cultivada pela menina Ofélia se desfaz quando ela se interessa, curiosa e amedrontada, pelo pintinho que estava na casa da narradora. Entre atração e repulsa, ela se aproxima do animal, mas tal aproximação prova-se passionavelmente trágica. O parágrafo que segue narra a descoberta, por parte da narradora, de que Ofélia matara o pintinho:

A uma distância infinita eu via o chão. Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la, antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. (LISPECTOR, 1985, p.111)

A legião estrangeira é um dos contos da escritora em que é mais perceptível a maneira através da qual conceitos como amor e crueldade avizinham-se, o que também vemos em *A menor mulher do mundo*. Conforme exposto anteriormente, é na cena do espelho que o pareamento amor-morte efetivamente é formulado, embora o tema delinieie todo o conto. Em *A legião*, Ofélia, ao se aproximar do pintinho, passa pela metamorfose de se transformar em criança, segundo a narradora, já que, apesar da pouca idade, ela agia como um adulto. O despertar do afeto e do desejo de brincar com o pequeno animal é o que propicia sua mudança, e o rompimento de sua rigidez – rompimento momentâneo, mas intenso; o final do conto dá a entender que Ofélia retornaria, por medo, à sua severidade habitual.

É também esta a escolha da personagem que se olha ao espelho em *A menor mulher do mundo*. Após o choque em frente ao espelho, recuperando a passagem anteriormente citada, lê-se que “com anos de prática, [ela] sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos” (LISPECTOR, 1983, p.82). Os milênios perdidos referem-se à grandeza da distância que ela teria de impor entre o seu rosto de mulher fina e polida e o rosto duro de Pequena Flor. Do que se depreende que este domingo, que se passaria em estranhamento, exigiria um esforço, da parte da personagem, para que fosse possível a manutenção da ordem. Em outras palavras, há um apelo à intensidade do amor, a que é difícil resistir, mas a escolha, já feita, por uma vida asséptica, faz com que a personagem renuncie a este aceno tentando assegurar o *status quo* do amor cortês e inócuo.

Além de Ofélia de *A legião estrangeira*, outra personagem que sucumbe ao impulso do afeto é Ana, do conto *Amor*, este de *Laços de família*. Para efeito de argumentação, cabe comparar a postura da mulher ao espelho de *A menor mulher do mundo*, já longamente discutida, à postura de Ana quando chega em casa, depois de passar por momentos de transe e epifania no Jardim Botânico, e encontra o seu filho:

Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? - agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. (...) Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. (LISPECTOR, 1983, p.27-28)

No momento em que retorna à casa, ainda embriagada das sensações experimentadas ao longo do dia, Ana expressa o amor pelo seu filho de maneira intensa, quase o ferindo. Aqui, aproximamos três textos de Clarice Lispector, já que este amor que entranha e absorve o outro, em *Amor*, é semelhante àquele de Ofélia, de *A legião estrangeira*, e ao sentimento de que tem medo a mulher ao espelho: é o amor que pode aniquilar. O filho de Ana, assustado, se afasta: o objetivo secreto de uma vida é, afinal, não ser devorado, conforme lemos em *A menor mulher do mundo*. Como proteção para este amor tirano, o afastamento necessário; trata-se de não deixar que o desejo de posse do outro acabe por destruir aquele que é o alvo e objeto deste amor.

Curiosamente, o elemento desestruturador da rotina de Ana lhe aparece na forma de um cego mascando chicletes. Um homem com uma deficiência, ou seja, de certa forma recolhido à inferioridade física em relação a Ana, que o observa, consegue fruir de um prazer simples e sem objetivo. A mastigação do chiclete não se relaciona à alimentação, mas à distração, ao mundo infantil, também, a uma espécie de gozo momentâneo e sem utilidade. A facilidade com que o cego pode mascar chicletes, e com que Pequena Flor pode rir e amar, são parte da mesma dimensão de afetos e atividades libertas do engessamento do controle funcional. Por isso, tais imagens são capazes de desestabilizar, romper com uma ordem que se tenta manter a todo custo. Da qual, no limite, depende a sobrevivência, como lê-se tragicamente no conto *Os Obedientes*.

Pequena Flor regozija-se com a consciência de ainda estar viva, de ainda não ter sido devorada. No entanto, ela está exposta aos perigos da selva, bem como os mais jovens likoualas, que usufruem de uma liberdade imediata da qual “muitas vezes a criança não usufruirá por muito tempo tempo”, por estar “entre feras” (LISPECTOR, 1983, p.78). A diferença de Pequena Flor para os personagens citadinos do conto, bem como a diferença da narradora de *A legião* para Ofélia e do

cego para Ana de *Amor*, é que a consciência de que se pode ser devorado, e a consciência de que o amor pode aniquilar – saber que a vida é “periclitante” - não impedem o usufruto das experiências, a entrega a elas. Há disposição para o gozo, apesar de haver perigo. As personagens pautadas pela rigidez, no entanto, são esquivas a qualquer manifestação do prazer espontâneo ou do afeto: tais elementos lhes aparecem como risco de desestruturação completa, entrega incontornável, substancialmente simbolizada pela personagem Laura de *A imitação da rosa (Laços de família)* e sua fusão com as flores, que a trazem para um universo caótico de difícil retorno.

Essas personagens – Ana, a mulher ao espelho de *A menor mulher do mundo*, Laura, Ofélia, a mulher de *Os Obedientes*, entre muitas outras, estão de tal modo cindidas que se torna tarefa impossível, para elas, transitar pelos dois universos, o universo das obrigações diárias e suas restrições e o universo da comoção afetiva, emocional. A escolha pela manutenção áspera da ordem é diária, e exigente; quando se sucumbe, como Ana de *Amor*, por alguns instantes, pode-se chegar a escapar, depois, deste território desconhecido que se inaugura com a visão do cego; mas isso não se faz sem certo sacrifício, sem que se tenha de abrir mão desta realidade vislumbrada. O último parágrafo deste conto deixa clara a sensação de perda após o retorno ao mundo da ordem: “e, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1983, p.31). Todas as personagens que decidem pela renúncia são mulheres adultas, participantes da ordem burguesa em seus núcleos familiares. A liberdade da manifestação do afeto e a experimentação de uma vida menos rígida fica, assim, restrita ao domínio infantil, ou ao domínio assistemático, do ponto de vista cartesiano. É o caso, evidentemente, das crianças de *A menor mulher do mundo* e de Pequena Flor.

Voltando ao conto, às páginas finais, encontramos o assombramento de Marcel Pretre diante do riso da pigmeia. Por instantes, o explorador chega a ceder, abrindo mão momentaneamente de seus afazeres científicos ante à visão do deleite de Pequena Flor. Porém, logo em seguida, quando se interrompe para “ajeitar o capacete simbólico” (LISPECTOR, 1983, p.85), retorna à disciplina e passa a questionar a menor mulher do mundo sobre seus hábitos, voltando ao trabalho. Ele também, apesar do contato direto com a pigmeia, encontra-se restrito à necessidade de ordem e severidade. Apesar disso, Pretre

(...) teve vários momentos difíceis consigo mesmo. Mas pelo menos ocupou-se em tomar notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde:

– Pois olhe – declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão – pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz. (Ibidem, p.86)

É desta forma que o conto se termina, com a brusca decisão de fechar o jornal onde se podia

ver a fotografia de Pequena Flor. A personagem, aqui, “uma velha”, recorre a uma explicação divina, configurando a única abstenção de julgamento da menor mulher do mundo. A ausência de crítica, e a entrega das motivações e destinos a um deus, representam, talvez, a opinião mais condizente com o enredo do conto: ao fechar o jornal, determinada, a personagem se distancia da necessidade de explicação racional ou zoomórfica de Marcel Pretre, sem tentar catalogá-la, compará-la a animais, como fazem outros personagens. Tampouco ela é movida por sentimentos com relação à fotografia que vê: para ela, é como se houvesse o entendimento de que certas manifestações não são passíveis de síntese, não podem ser reduzidas ou compreendidas em totalidade. O recurso, portanto, é abandonar o insondável à sua esfera própria: o divino, que recolhe o que há de misterioso, impenetrável, enigmático. Com a ação de fechar o jornal, a personagem também encerra Pequena Flor de volta em seu mundo, nas profundezas da África, na selva abismal em que ela fora encontrada, estabelecendo a fronteira ambígua que reconhece a existência do outro, mas que não o acolhe.

3.3 Multiplicidade, transgressão, fragmentação: os reflexos de Joana

Perto do coração selvagem (1944), romance de estreia de Clarice Lispector, divide-se em duas partes que narram a história da protagonista Joana, em momentos que vão desde sua infância até o fim de seu casamento. O foco narrativo em terceira pessoa não impede que o ponto de vista seja, salvo alguns momentos da obra, centrado na personagem principal. Os acontecimentos de sua vida não são expostos de maneira isenta, muito pelo contrário: é o impacto deles sobre Joana que conduz a trama e são suas divagações e considerações sobre cada evento que matizam a narrativa. Benedito Nunes considera *Perto do coração selvagem* um exemplo daquilo que, em seu estudo *Leitura de Clarice Lispector* (1973), ele classifica como “romance monocêntrico”, ou seja, narrativas em que impera a vida interior da protagonista, e nas quais é patente a escassez de diálogos. Antonio Candido, por sua vez, afirmara que neste romance “o tema passava a segundo plano e a escrita a primeiro”, o que faz com que a narrativa se construa antes como uma “realidade própria, com sua inteligibilidade específica”, do que como uma sequência linear, à moda do romance tradicional (CANDIDO, 2006, p.249-250).

A trajetória de Joana é marcada por uma profunda angústia no que diz respeito às decisões que a aproximam de um papel tradicionalmente feminino. Joana é uma “sem lugar”. Não tem lugar certo na família, não tendo conhecido sua mãe; perde seu pai ainda jovem, indo morar com uma tia,

que a rejeita. Em seu primeiro interesse amoroso, um professor, constrói um relacionamento marcado por ambiguidades, em que ela mais uma vez reconhece seu “não lugar” ao se dar conta – e sentir ciúme – de que o espaço ao lado deste personagem já está ocupado por sua esposa. Marta Peixoto (2004) chama a atenção para o fato de Joana sempre se ver posicionada em triângulos amorosos, articulando este dado à postura transgressiva da protagonista frente às demandas de uma “feminilidade” tradicional:

Depois de sua relação como criança com o pai e a mãe morta, Joana torna-se parte de três outros triângulos: primeiro, com o professor e sua mulher; segundo, com o marido e sua amante; e terceiro, com o amante e a sua ex-amante rejeitada. Se tomamos como modelo o Édipo de Freud, esses triângulos são anômalos em sua função. Enquanto a versão feminina do triângulo edípiano de Freud impele a menina para a cultura, ao estabelecer a diferença sexual e uma feminidade passiva, aqui os muitos triângulos empurram Joana insistentemente para fora da posição feminina de passividade e subserviência aos homens. Esses triângulos anômalos resultam no rompimento, por Joana, de múltiplos laços, e são essas rupturas que lhe permitem reafirmar, reiteradamente, sua ambição artística. (p.40-41)

De fato, como exposto acima, os triângulos vividos pela personagem, acompanhados de todas as suas transgressões – Joana é, sem dúvida, uma transgressora – salientam a posição indefinida de Joana na tessitura de suas relações familiares, sociais, amorosas. Suas perdas e rupturas pontuam o andamento do texto, já que após cada um dos cortes entre ela e outros personagens, existe uma reconstrução, a preparação para uma nova etapa na biografia da protagonista. Por isso, sustentamos que o romance está marcado por momentos de passagem, que se apresentam, algumas vezes, de forma ritualística, como se Joana, a cada rompimento, precisasse descobrir um novo modo de ser e perceber o mundo ao redor. O espelho terá papel fundamental nesta incorporação e elaboração de perdas e transições, conforme veremos adiante.

Impossibilitada de se ajustar de modo pleno em seus papéis sociais, Joana não se reconhece como *filha* no sentido tradicional do termo; a presença fantasmagórica da mãe em seu imaginário lhe causa medo, e ela vive com um pai que altera momentos de atenção com momentos de agressividade, em que diz à filha que “bata com a cabeça na parede” (LISPECTOR, 1998, p.17). Junto a seu marido, Otávio, tem desde o primeiro momento a certeza de que o casamento não lhe trará felicidade; para ela, a instituição atuará como inscrição do destino, camisa de força que lhe vai inserir na posição de esposa na qual ela não se enquadra em absoluto. O matrimônio abala inclusive a sua identidade, já que

Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar

pelo amor, porque aceitava sucumbida o próprio medo de sofrer, sua incapacidade de conduzir-se além da fronteira da revolta. E também: como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? (Ibidem, p.31)

Este “não lugar” de Joana junto aos outros personagens e às instituições modula em grande parte a angústia e a negatividade da protagonista nas análises que faz de sua vida, de seu passado e, principalmente, de seu casamento. Seu questionamento – de como estar ao lado de um homem sem ver sua identidade ameaçada – não é compartilhado pelas outras personagens femininas do romance. Estas, embora nem sempre confortáveis em suas posições – como Lídia, amante de Otávio e sua ex-noiva, preterida em função de Joana – não questionam tão profundamente seus “lugares” quanto a protagonista. A esse respeito, comenta Marta Peixoto que

As relações que [Joana] mantém com os três homens que ama – o professor, o marido e o amante – atuam como um vínculo com sua ambição literária e representam uma série de configurações triangulares em que as mulheres “femininas”, admiradas ou rebaixadas, espreitam um tanto ameaçadoramente nos bastidores (2004, p.45)

Essas mulheres – a esposa do professor, Lídia, a ex amante do amante de Joana, a “mulher da voz” – são ora rebaixadas, ora enaltecidas, e permanecem por vezes em segundo plano em relação a outros temas e personagens da obra. Mas há que se chamar a atenção para a ambiguidade dos sentimentos de Joana frente a essas mulheres: são personagens extremamente incômodas, pois representam tudo aquilo que ela não é, que rejeitou, mas que nem por isso deixa de, por vezes, desejar. Pois ao mesmo tempo em que a protagonista rejeita sua circunscrição em papéis sociais, ela reconhece, com certa inveja, o duvidoso “privilégio” de, através da manutenção de uma postura tradicional do patriarcado, essas mulheres poderem *ter um lugar*. São reconhecidas como mulheres, esposas, mães, ao passo que Joana é dispersa, múltipla, inadaptável a qualquer construção de gênero tradicional que se imponha sobre ela – a “víbora”, como se reitera ao longo do romance.

Estritamente nesse sentido, Joana *falha*, ressaltando sua posição indefinida e deslocada junto aos outros. Este deslocamento é, por sua vez, incômodo aos outros personagens da trama, que parecem incertos sobre como tratar a protagonista. A respeito de figuras que, de uma maneira ou de outra, se encontram à margem de uma sociedade – ou *nas* margens dessa sociedade, em locais de trânsito, sem se adequarem inteiramente a um papel específico – escreve Mary Douglas, em sua obra *Pureza e perigo*:

Mesmo que [os indivíduos à margem] não possam ser repreendidos no plano moral, o seu estatuto é indefinível. Consideremos, por exemplo, a criança

que ainda não nasceu. A sua situação presente é ambígua; a sua situação no futuro não o é menos, pois ninguém sabe que sexo terá, nem quais são as suas hipóteses de sobreviver. Muitas vezes é vista como um ser simultaneamente perigoso e vulnerável. (DOUGLAS, 1991, p.72-73)

O estatuto ambíguo, portanto, é uma das características da marginalidade, de um sujeito que não se insere inteiramente em nenhuma categoria pré-determinada socialmente. Pode-se imaginar os locais sociais como espaços entre os quais existe uma latência indefinida, como mostra o comentário abaixo:

Seria Van Gennep, com uma perspicácia mais sociológica, quem compararia a sociedade a uma casa com salas e corredores na qual a passagem de uns aos outros é fonte de perigo. É nos estados de transição que reside o perigo, pelo simples fato de toda a transição estar entre um estado e outro estado e ser indefinível. Qualquer indivíduo que passe de um a outro corre perigo e o perigo emana de sua pessoa. (...) Quando o indivíduo não tem lugar no sistema social, quando é, numa palavra, marginal, cabe aos outros, parece, tomarem as devidas precauções, precaverem-se contra o perigo. (Ibidem, p.73-74)

Os estados de transição de que fala Douglas compreendem, em sociedades primitivas, rituais e marcações definidas de diferentes estatutos da vida de um membro da tribo ou do clã; antes que se possa operar uma transformação, o sujeito é afastado, vivendo numa espécie de limbo, reconhecido pela sociedade mas ao mesmo tempo temporariamente excluído de seu funcionamento. Conforme insiste ao longo de toda a obra, a autora crê existirem muitas semelhanças entre essas sociedades e a nossa, moderna, que preservaria pontos em comum relacionados às noções de poluição, perigo e pureza. No caso de indivíduos permanentemente marginalizados, a “transição” de um local ao outro, de um estado a outro, não é realizada de modo satisfatório. Pensando em Joana, do romance clariciano, entenderíamos a sua marginalidade como a angústia de não pertencer a nenhum local para o qual fora designada; filha, esposa, dona de casa, mãe, são todos papeis aos quais seria esperado que ela se adequasse. Isso não acontece; a protagonista se vê presa num estado de liminaridade, de entre-lugar, que é uma falta de pertencimento e de plenitude.

Em sua angustiante crônica *Pertencer*, publicada na coletânea *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector discorre a respeito de seu nascimento e do fato de não ter sido capaz de curar sua mãe de uma doença, dado biográfico conhecido, que é tratado neste texto como fonte de culpa. A sensação descrita de necessidade de pertencimento passa por essa “falha” em preencher o local de “filha” que fora gerada por um propósito, e encontra ecos na personagem Joana, que também lida com esta falta de pertencimento, sua orfandade e seu conflito com a coletividade. Alguns trechos da crônica assemelham-se às descrições da vida íntima de Joana, como poderemos observar a partir das citações abaixo, a primeira, da crônica:

Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentindo que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.

Se no berço experimentei essa fome humana, ela continua a me acompanhar pela vida afora, como se fosse um destino. A ponto de meu coração se contrair de inveja e desejo quando vejo uma freira: ela pertence a Deus. (LISPECTOR, 1999a, p. 110).

Para Joana, também o não pertencimento é cruel, e subsistia nela, “no fundo de tudo”, “o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta” (LISPECTOR, 1998, p. 18-19). Joana perde sucessivamente as pessoas que lhe acolheriam: os pais, como foi dito, e em seguida seus tios, que a mandam viver em um colégio interno. Quando descobre que seu marido, Otávio, tem relações com Lídia, ela também procura um amante. Tanto este amante quanto Otávio desaparecem de sua vida, o que faz com que a protagonista se encontre novamente sozinha. Em um momento do romance, Joana se encontra com Lídia; e é na tomada de consciência de que provavelmente perderia também o marido que a protagonista narra um desejo íntimo:

Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? nada de dramas, venha cá imediatamente! - E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pensa que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo da minha testa, já branca e fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho. (LISPECTOR, 1998, p.147-148)

A descrição tocante dos cuidados maternos imaginados por Joana marca a necessidade do outro, em sua posição de órfã. Apesar do tom contundente do apelo a alguém que *cuide* dela, que a assuma como ente querido, tal postura é pouco adotada pela protagonista, que busca na força e na liberdade seus pilares de sustentação. Dupla, em ato contínuo às revelações de desejar a presença do outro, Joana em geral sente raiva das pessoas a quem queria pertencer, reforçando a indefinição e a ambiguidade da protagonista. São frequentes no romance pensamentos de crueldade, desprezo e raiva daqueles por quem a protagonista parece sentir afeto. Na verdade, ela se surpreendia pensando que “nem o prazer” lhe propiciaria “tanto prazer quanto o mal” (Ibidem, p.18).

A “a certeza de que dou para o mal” (Ibidem, p.18) da protagonista foi um dos aspectos abordados por Rosenbaum (1999), que centrou seu estudo sobre *Perto do coração selvagem* nos

aspectos sádicos de Joana. Esta inclinação apaixonada de Joana para a transgressão – o roubo, a ira, a violência – coloca-a num estado de permanente incompreensão; Joana se comunica apenas precariamente com os outros personagens, que não têm acesso à sua vida interior e à sua incessante auto análise. Os questionamentos frequentes em torno de sua vida, de seu desejo e de suas frustrações reafirmam sua geografia íntima como descentrada, à margem. Persiste em Joana um desassossego subjacente que se expande para além de concepções limitantes de “ser mulher”, aspecto a que já nos referimos, e se inserem mesmo na teia do *ser*, em indagações identitárias profundas, como mostra o longo trecho abaixo, do capítulo *O banho*, primeira aparição dos espelhos na trama.

A água cega e surda mas alegremente não muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos úmidos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotam da água, ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. (...)

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagarem de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre seu corpo, para um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão suave da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água – água. Não, não... Por quê? Seres nascidos no mundo como a água. Agita-se, procura fugir. Tudo – diz devagar como entregando uma coisa, prescrutando-se sem se entender. Tudo. E essa palavra é paz, grave e incompreensível como um ritual. A água cobre seu corpo. Mas o que houve? Murmura baixinho, diz sílabas mornas, fundidas. (...)

Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente. Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido e esquece. Tudo é vago, leve e mudo. (LISPECTOR, 1998, p.64-66)

O trecho em questão foi analisado por Benedito Nunes (1973, p.8) em virtude de sua “temporalidade ondulante”, ou seja, a alternância, característica deste romance, de tempos verbais na narração, acompanhando a “errância interior da personagem”, que salta momentos de sua vida abruptamente ao longo dos capítulos. A nosso ver, a alternância de tempos em *Perto do coração selvagem* e sua não-linearidade constitutiva trazem consigo a irrupção das diversas facetas da

personagem, sublinhando o caráter processual da identidade e sua decorrente instabilidade. Neste capítulo, a Joana que inicia a cena de banho não é a mesma que emerge da banheira; trespassam-na sensações que a caracterizam de modo infantil, como se a protagonista regredisse a sensações anteriores de sua vida. O presente irrompe logo em seguida, dando continuidade ao capítulo e ressaltando a angústia de Joana. Assim, vida interior, identidade e temporalidade no romance estão entrelaçados e se afetam mutuamente. Um outro momento do texto em que é marcante a oscilação de diferentes tempos se dá no início do romance. Joana está em casa, deitada, e Otávio já saíra. Sozinha,

Distraída, lembrou-se então de alguém – grandes dentes separados, olhos sem cílios –, dizendo bem seguro da originalidade, mas sincero: tremendamente noturna a minha vida. Depois de falar, esse alguém ficava parado, quieto como um boi à noite (...) Ah, sim, o homem era de sua infância e junto à sua lembrança estava um molho úmido de grandes violetas, trêmulas de viço... Nesse instante mais desperta, se quisesse, com um pouco mais de abandono, Joana poderia reviver toda a infância... (LISPECTOR, 1998, p.23)

Como se pode notar, a alternância entre passado e presente não se dá somente em termos de conteúdo. Neste trecho supracitado, o foco narrativo também desliza, e apesar de se tratar categoricamente de uma recordação, indicada pelo verbo “lembrar”, que emoldura a descrição, a percepção assumida é aquela de uma Joana mais jovem, infantil. As lacunas na caracterização deste homem enigmático, dentes separados e olhos sem cílios, acomodam-se muito bem na difusão da memória e na recuperação de uma imagem a partir de uma percepção que se congelou no tempo – os olhos que observam o homem são os olhos infantis de Joana – mas que ressurgem abruptamente, irrompendo no texto e presentificando as sensações trazidas pela memória, reelaborando-as. Tal característica da prosa de Clarice Lispector, como já anunciado, destaca-se durante a narração do banho de Joana.

Já no primeiro parágrafo do trecho que descreve o banho da protagonista, podemos notar a caracterização do espaço em que Joana se encontra como propício para uma percepção diferente de si. Os “espelhos embaçados” e o reflexo da protagonista espalhado nos mosaicos da parede apontam para a fragmentação do corpo e contribuem para instaurar uma atmosfera de incerteza, em que os espelhos embaçados servem de índice para uma visão distorcida ou diferenciada de seu corpo. Os reflexos entrecortados de Joana externalizam a multiplicidade de seus pensamentos e das várias identidades que a personagem assume, correspondentes a diferentes estados de espírito e recortes temporais de sua vida. As imagens devolvidas pelos espelhos mimetizam, portanto, o interior da personagem e seu eu cindido, cujo impacto é esteticamente elevado pela imagem do corpo em

mosaicos.

O segundo parágrafo mostra uma Joana alegre, infantil, que percorre seu corpo e seus movimentos com satisfação. O ambiente também se expande, como se expande a sensação da personagem: o “teto perdido na penumbra”, sem limitações exatas, acompanha o alheamento de Joana quando ela fecha seus olhos. Seu devaneio - “a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham” - é quebrado no parágrafo seguinte, em que ela mergulha na água da banheira. A água pesa sob seu corpo, a maré invade. “Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira”. O que motiva essa mudança de tom?

Olga de Sá (1979) aponta este momento do romance como sendo uma crise de identidade, em que “a moça, emergindo da infância, não se reconhece” (p.154). Para ela, a dinâmica que ocorre desde o início do banho até este ponto se traduz em “irrupção epifânica” seguida de uma “antiepifania corrosiva” da primeira cena de alegria na banheira. Em nossa análise, nos absteremos por ora de trabalhar o conceito de epifania, embora estejamos de acordo com o fato de que, ao final do trecho exposto, é a sensação de negatividade que permanece na personagem, sobrepondo-se à satisfação momentânea experimentada anteriormente.

A partir do momento em que Joana mergulha na banheira, uma metamorfose tem início. É constante o tema da água em Clarice Lispector, e a crítica (SÁ, 2004, p.163 e p.190) já apontou, principalmente em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), a presença do mar como elemento que remete à fecundação, a rituais de passagem para o mundo feminino adulto. Mas aqui, nos parece que o mar em que se transforma a água da banheira tem também outro aspecto, ligado a esta metamorfose. O mergulho da protagonista faz com que ela reflita sobre a questão da *origem*, pense nos “seres nascidos no mundo como a água”, o que incide, em última instância, sobre o próprio nascimento de Joana. Este é metaforicamente expresso pelo envolvimento na água, que remete ao ventre materno, e o corte abrupto que se dá quando ela deixa a banheira e se encontra frágil e desamparada num ambiente desconhecido.

O desfecho dessa metamorfose é uma Joana estranhada, “uma desconhecida que não sabe o que sentir”. Está infeliz e não quer olhar; expressa desejo de embotamento, “não ver, não ouvir, não sentir”. A indicação de que este momento é “inaugural” na vida de Joana é corroborada com mais dois dados que remetem ao *nascer*: “desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo” e “aconchega-se como no ventre perdido”. Assim, o momento do banho, com os pensamentos e sensações de Joana conjugando passado e presente, é também um momento de transição, de corte, seguido de angústia. O simbólico mergulho abandona uma Joana mais jovem, trazendo à tona a adulta, passagem que não se faz sem dor. No entanto, essa passagem não é definitiva, e a personagem voltará a visitar sua infância muitas vezes ao longo do

romance. Já adulta, vivendo com Otávio, ela se sente impelida, quando o marido deixa a casa, a continuar “lentamente a viver o fio da infância” (LISPECTOR, 1998, p.18); a protagonista está, assim, em contato com diversas identidades temporalmente definidas que se sobrepõem umas às outras, ressaltando a importância de se pensar no corpo espelhado como metáfora desta convivência e confluência de várias Joanas dentro de si.

Cabe situar melhor o momento em que a cena do banho de Joana tem lugar no romance. No capítulo que traz o trecho citado, Joana descobre, por acidente, enquanto escuta seus tios conversando a respeito de sua má índole, que será levada a um internato. Durante o jantar, a protagonista revela saber das intenções de seus parentes, causando-lhes choque e desconforto. Há, então, uma divisão espacial no capítulo, separando a cena do jantar da cena do banho. O que ocorre em seu mergulho na banheira é similar ao que acontece em outras passagens da obra quando Joana se depara com uma nova perda: a água surge como recurso para a passagem, como metáfora de sua transição, refúgio de Joana para se refazer, transformar-se para dar conta de uma nova circunstância.

Quando seu pai morre, por exemplo, Joana está, a princípio, num estado de indefinição, onde as coisas confusamente se misturam, dado revelado pela estranha descrição de um pedaço de bolo provado pela manhã, que tinha “gosto de vinho e de barata” (LISPECTOR, 1998, p.35). Ao chegar à casa de seus tios, enfrentando a perda do pai e conhecendo a tia que seria responsável por ela dali em diante, é a própria Joana quem morre: “Antes que pudesse fazer qualquer movimento de defesa, Joana foi sepultada entre aquelas duas massas de carne macia e quente que tremiam com os soluços” (Ibidem, p.36); a protagonista se dá conta de que “os seios da tia podiam sepultar uma pessoa!” (Ibidem, p.37). A descrição da tia, enorme aos olhos da menina órfã, caracteriza o ambiente familiar como sufocante, aniquilador. Sentindo-se presa, corre para fora da casa e encontra o mar. Bebe da água salgada, aprecia a imensidão do oceano, banha seus pés, seu rosto, suga a água das palmas de sua mão. É assim, nesta espécie de ritual de purificação, que

Devagar veio vindo o pensamento. Sem medo, não cinzento e choroso como viera até agora, mas nu e calado embaixo do sol como a areia branca. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagorosamente. Papai morreu. Agora sabia mesmo que o pai morreria, Agora, junto do mar onde o brilho era uma chuva de peixes de água. O pai morreria como o mar era fundo! compreendeu de repente. O pai morreria como não se vê o fundo do mar, sentiu.

Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara, só isso. (...) Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morreria. (LISPECTOR, 1998, p.39)

A água, no romance, tem o papel de marcar as etapas e passagens de Joana. Simbolicamente, a água liga-se ao espelho, espaço transparente de auto conhecimento e de ascendência a novas verdades e identidades, vertiginoso como o oceano que Joana observa. A imagem da água, mais à

frente no romance, em uma breve lembrança, é descrita de forma sucinta e sintetiza nossas observações: “Naquele dia [indeterminado], na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água” (Ibidem, p.70).

Outro momento central de passagem, em que tanto a água quanto o espelho retornam, é durante os dias que precedem o casamento de Joana com Otávio. Assim como seus outros relacionamentos interpessoais, o encontro com Otávio é marcado por ambiguidade, oscilação de afeto e desprezo, de felicidade plena e tristezas. A protagonista, em sua delicada relação com os personagens, sente-se frequentemente privada de algo muito íntimo quando a aproximação do outro é por demais intensa; de todas as pessoas, apenas um filho – que ela não chegou a ter – poderia aproximar-se sem aniquilá-la: “E quando meu filho me toca não me rouba pensamento como os outros” (Ibidem, p.156).

Assim, devido à intensidade do encontro com Otávio, é preciso passar por momentos de “jejum”, como uma tentativa de purificação e isenção, de retorno a si após o choque com o futuro marido. Eis a descrição de seu afastamento:

Acordou tarde e alegre. Cada célula, imaginava, abrira-se florescente. Milagrosamente todas as energias despertas, prontas para lutar. Quando pensava em Otávio, respirava com cuidado como se o ar lhe fizesse mal. Durante os dias que se seguiram não o viu nem procurou vê-lo. Evitava-o mesmo como se sua presença fosse dispensável.

E foi tão corpo que foi puro espírito. Atravessava os acontecimentos e as horas imaterial, esgueirando-se entre eles com a leveza de um instante. Mas se alimentava e seu sono era fino como um véu. Acordava muitas vezes durante a noite, sem susto preparando-se antes de pensar para sorrir. Adormecia de novo sem mudar de posição, apenas cerrando os olhos. Procurou-se muito no espelho, amando-se sem vaidade. A pele serena, os lábios vivos faziam-na quase tímida voltar as costas para sua imagem, sem força para sustentar seu olhar contra o daquela mulher, fresco e úmido, tão brandamente claro e seguro. (Ibidem, p.97)

A distância segura mantida por Joana em relação a Otávio também a prepara para o casamento: no espelho, ela já se vê cindida, uma das mulheres de olhar seguro e transparente, outra jejuando de si mesma para enfrentar o novo “estado” ao qual se preparava. Porém, mais uma etapa se faz necessária, já que “depois cessou a felicidade” (Ibidem, p.97). Joana “era uma nuvem prestes a chover” (Ibidem, p.97). Há longa descrição deste estado de preparação, que culmina em progressivo choro, até que, se sentindo vazia, Joana se considere preparada para o casamento (Ibidem, p.97-98).

As sensações despertadas por Otávio, personificadas na imagem das duas mulheres diferentes ao espelho, são duplas e ambíguas, tecidas tanto de felicidade como de melancolia. A caracterização de Joana lembra a morte: leve, ela mal respirava, mal comia; a personagem está

presa num estado de abstenção de si mesma, numa negatividade que não é recebida por ela como perniciosa. Ao contrário; ela está “feliz” neste primeiro estado, minimizando sua organicidade, atravessando os momentos de modo “imaterial”. O amar-se sem vaidade era isso, este despojamento em frente ao espelho, esta renúncia momentânea à sua torrente de pensamentos, a seu futuro marido, à sua existência no mundo; ela existe somente para si mesma, e levemente, como a narradora de *Água Viva* quando tenta se aproximar do espelho. A tristeza sobrepõe-se à felicidade e o novo estado é alcançado mais uma vez com a ajuda da água; aqui, as lágrimas, que generosamente invadem os lugares que Joana sentia ainda estarem “secos”. É preciso estar vazia para que se possa passar ao próximo estado; e é assim que ela se casa, após desfazer-se do que a preenchia. Assim, novamente a água e o espelho marcam um momento de transição na história da protagonista; e a presença desta imagem não é gratuita, uma vez que

Na água, tudo se “dissolve”, toda a “forma” se desintegra, toda a “história” é abolida; nada do que anteriormente existiu subsiste após uma imersão na água; nenhum perfil, nenhum “sinal”, nenhum “acontecimento”. A imersão equivale, no plano humano, à morte, e no plano cósmico, à catástrofe (o dilúvio) que dissolve periodicamente o mundo no oceano primordial. Desintegrando toda a forma e abolindo toda a história, as águas possuem essa virtude de purificação, de regeneração e de renascimento (...). As águas purificam e regeneram porque anulam a “história”; restauram – ainda que seja por um momento – a integridade autoral. (ELIADE⁸, 1958, p.194 apud DOUGLAS, 1991, p.117)

Voltando ao capítulo “O banho”, de onde inciamos nosso comentário a respeito da função da água no romance, destacamos ainda outra imagem de espelho, em que a personagem novamente se vê como a uma estranha. Anteriormente à passagem que ora analisaremos, Joana encontra-se deitada em sua cama no dormitório do internato, em que o cenário é caracterizado pelas “outras moças mortas sobre as camas, o corpo imóvel”, postura que é assumida por Joana “em aparência” (LISPECTOR, 1998, p.67); somente em aparência, pois ela devaneava, imaginando-se como uma corça que poderia galgar distâncias impensáveis. Em sua fantasia, Joana é dotada de uma potência e liberdade que ela não encontra em seu cotidiano; percebendo que vai longe demais em seus pensamentos, ela reflete:

Estou me enganando, preciso voltar. Não sinto loucura no desejo de morder estrelas, mas ainda existe a terra. E porque a primeira verdade está na terra e no corpo. Se o brilho das estrelas dói em mim, se é possível essa comunicação distante, é que alguma coisa quase semelhante a uma estrela tremula dentro de mim. Eis-me de volta ao corpo. Voltar ao meu corpo. Quando me surpreendo ao fundo do espelho assusto-me. Mal posso acreditar que tenho limites, que sou recortada e definida. Sinto-me espalhada no ar, pensando dentro das criaturas,

⁸ *Patterns in comparative religion.*

vivendo nas coisas além de mim mesma. Quando me surpreendo ao espelho não me assusto porque me ache feia ou bonita. É que me descubro de outra qualidade. Depois de não me ver há muito quase esqueço que sou humana, esqueço meu passado e sou com a mesma libertação de fim e de consciência quanto uma coisa apenas viva. Também me surpreende, os olhos abertos para o espelho pálido, de que haja tanta coisa em mim além do conhecido, tanta coisa sempre silenciosa. Por que calada? Essas curvas sob a blusa vivem impunemente? Por que caladas? Minha boca, meio infantil, tão certa de seu destino, continua igual a si mesma apesar de minha distração total. Às vezes, à minha descoberta, segue-se o amor por mim mesma, um olhar constante ao espelho, um sorriso de compreensão para os que me fitam. Período de interrogação ao meu corpo, de gula, de sono, de amplos passeios ao ar livre. Até que uma frase, um olhar – como o do espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. Analisar instante por instante, perceber o núcleo de cada coisa feita de tempo ou de espaço. Possuir cada momento, ligar a consciência a eles, como pequenos filamentos quase imperceptíveis mas fortes. É a vida? Mesmo assim ela me escaparia. Outro modo de captá-la seria viver. Mas o sonho é mais completo que a realidade, esta me afoga na inconsciência. (LISPECTOR, 1998, p.67-68)

A sensação de Joana ao se olhar no espelho é de perplexidade, surpresa. Sentindo-se antes dispersa, “uma coisa viva”, o recorte de sua imagem rompe o fluxo de expansão do “ser” para colocá-la nos moldes de um “ser humano”, com definições, limites. Ao mesmo tempo, entretanto, permanece “tanta coisa silenciosa”, tantos “outros segredos”; ou seja, o desconhecido de si mesma, a outra, permanece no interior de Joana, por mais que seu reflexo lhe devolva uma imagem recortada e bem delineada. A fase de “amor por si mesma” - fase de certa tranquilidade e sossego repousando sobre sua identidade – é interrompida por uma interferência externa, que pode ser o olhar do espelho. Na verdade, se o espelho serve como recorte e enquadramento do eu, ele é também o índice que deflagra a angústia de não possuir uma imagem de eu correspondente àquela que ela enxerga. A sensação de Joana, de se perceber sem limites antes da interferência do espelho, é angustiante e é característica de seu conflito consigo mesma e com os outros.

Assim, atribui-se uma dupla função à imagem especular: em primeiro lugar, ela retira Joana de seu devaneio, pois é capaz de enquadrar sua imagem, dar-lhe limites dos quais ela se esquece; torna-a humana, insere-a no corpo para o qual ela volta após sua fantasia. Ao mesmo tempo, porém, é o próprio espelho que, em sua vertigem e infinita profundidade, acende-a para o oculto das coisas que estão para além dela. Esta caracterização do espelho é, em certa medida, um símbolo para a própria trajetória de Joana, marcada por idas e vindas da amplidão de seus desejos libertários ao recorte dos papéis sociais que têm de desempenhar. Assim, ela se reafirma como personagem liminar, em constante trânsito, sem se deixar demarcar ou categorizar em definitivo. Assumindo o espelho como símbolo da liminaridade, encontramos em Douglas amparo que possibilita a aproximação desta imagem especular dos desdobramentos de Joana na ordem social:

A ideia de sociedade é uma imagem poderosa e capaz, só por si, de dominar os homens, de incitá-los à acção. Esta imagem tem uma forma: tem as suas fronteiras exteriores, as suas regiões marginais e a sua estrutura interna. Nos seus contornos, está o poder de recompensar o conformismo e repelir a agressão. Nas suas margens e as suas regiões não estruturadas existe energia. Todas as experiências que os homens têm de estruturas, de margens ou de fronteiras, são um reservatório de símbolos da sociedade. (DOUGLAS, 1991, p.86).

Neste “reservatório de símbolos” encontraríamos o espelho como imagem para as regiões fronteiriças e de passagem. Também o corpo, suas fronteiras e limites, são correspondentes, em certa medida, às organizações sociais. O modo como se trata o corpo, os tabus a ele relacionados e o tratamento dado aos orifícios do corpo, espaços liminares de comunicação entre o interior e o mundo externo, é um dado importante de organização culturais. Para Douglas, todas as sociedades possuem seus modos próprios de organizar o corpo humano, simbolicamente reorganizando também os lugares sociais e definindo o que será, para aquele grupo, a noção de pureza e de impureza. Se Joana se sente ilimitada, é porque existe alguma coisa na *ordem* que deveria reger o enquadramento corporal que não se encaixa com exatidão em sua percepção de si mesma. Novamente, podemos entender tal conflito como símbolo de seu impasse com o coletivo. A situação é semelhante à vivida por Lóri, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência. (LISPECTOR, 1998b, p.19-20)

Exatamente os mesmos temas se repetem: as personagens, que experimentavam a sensação de expansão contínua de suas consciências para além de si, para além de seus corpos, chocam-se abruptamente com a imagem no espelho, que lhes dá a sensação de finitude, de limitação. Interessante notar que os dois trechos também fazem menção à boca de Joana e Lóri. A insistência nesta parte do corpo e seu caráter ingênuo – infantil, para Joana, e inocente, para Lóri – encontram mais uma vez relação com o exposto por Mary Douglas. Se os orifícios do corpo são espaços liminares, de passagem do dentro para o fora, é possível entender a imagem da boca, no contexto dos romances, como símbolo daquilo que as personagens efetivamente exteriorizam. Os lábios, bem como outros orifícios, ânus, narinas e ouvidos, são também fontes daquilo que pode macular – as secreções humanas, fontes de contágio e de tabus, conforme as explicações dadas por Douglas.

Assim, metaforicamente, se reforça o estatuto marginal de Joana, apesar da inocência mantida pelos lábios – que remete à infância, e, portanto à formação ou precariedade de um eu – a partir da ideia de que a saliva, como secreção, carrega impurezas; Joana pode, em sua vildade, contaminar os outros com a sua “anomalia”, com sua maldade; a “víbora”.

Nesses momentos em frente ao espelho, atrai-se a atenção para a discrepância entre aquilo que Joana e Lóri expressam de si mesmas e a multiplicidade, por vezes caótica, que é encenada em seu interior. Assim como as secreções corporais que poluem e maculam a ordem, também esta pluralidade de vozes no interior de cada protagonista parece estar sempre prestes a romper uma barreira, prestes a ser derramada para o exterior, o que perturbaria os relacionamentos interpessoais das personagens, reforçando a tensão entre individualidade e coletividade. O permanente impasse entre aquilo que se verbaliza e as constantes análises íntimas de Lóri e Joana é destacado através do choque com os reflexos no espelho, que permite, pela insistência na imagem, que o narrador se detenha na descrição física das personagens. Joana, por exemplo, “às vezes ouvia palavras estranhas e loucas de sua própria boca” (LISPECTOR, 1998, p. 81), numa constatação da cisão de sua identidade, acentuando o caráter problemático da dinâmica de passagens do interior ao exterior, simbolizadas mais uma vez pela boca. Outro interessante dado a respeito da personagem é a recorrência de momentos em que ela se encontra com os olhos *entrefechados*, ou seja, nem inteiramente expostos ao mundo exterior, tampouco mergulhados em sua interioridade (Ibidem, pgs. 28, 35, 38, 42, 80, 166 e 187). Ao destacar olhos e lábios das protagonistas dos romances, acentua-se a questão de seu desassossego com o contato com o mundo exterior – Lóri, uma personagem que tende ao isolamento, e Joana, que não se enquadra em nenhuma categoria.

A repetição de um cotidiano pesado, de dias iguais que se esvaziam de sentido, é outro tema clariciano, explorado com minúcia em *Os obedientes*, parte da coletânea *A legião estrangeira* (1964). No conto, a tensão entre o desejo de intensidade dos personagens e o peso do cotidiano efetivamente vivido tem um desfecho trágico. Em *Perto do coração selvagem*, o tema também aparece. Joana confessa seu desencanto com o casamento a Lídia, amante de Otávio. As palavras de Joana não deixam de ser uma amarga afronta à outra mulher, que desejava se casar, e que caberia, aos olhos de Joana, perfeitamente no papel de esposa. As duas mulheres se encontram, a pedido de Lídia, e discutem o estatuto de cada uma em relação a Otávio. Joana questiona:

- Você gostaria de estar casada – casada de verdade – com ele? - indagou Joana.
- Lídia olhara-a rapidamente, procurava saber se havia sarcasmo na pergunta:
- Gostaria.
- (...)
- Sim. Toda mulher... - assentiu [Lídia].

– Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não me casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais poderá me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao lado, não conhecer a solidão. - Meu Deus! - não estar consigo mesma nunca, nunca. E ser uma mulher casada, quer dizer, uma pessoa com destino traçado. Daí em diante é só esperar pela morte. (LISPECTOR, 1998, p.148-149).

A enfática rejeição do casamento pela personagem vem ao encontro de suas fantasias de liberdade, expansão e potência, as quais nunca poderá ser transpostas para o plano concreto, cotidiano. No entanto, o fato de Otávio ter uma amante a perturba, faz com que ela deseje um filho e motiva o longo trecho, já citado neste trabalho, em que a protagonista expressa o seu desejo de pertencimento, desamparada. De Otávio, não se pode dizer o mesmo; ele partilha de frustrações diferentes no casamento, em parte porque Joana não exerce corretamente o seu papel de esposa, ele se sente ameaçado por ela, por seu olhar; é assim que se volta novamente a Lídia. A duplicidade de sua vida amorosa, no entanto, não o perturba, como se pode verificar no trecho que transcreveremos. Trata-se da única cena do romance em que é Otávio quem se olha ao espelho, e ocorre depois de ele analisar brevemente a sua relação com Lídia e com Joana:

Olhou-se ao espelho antes de sair, de olhos entrefechados observou o rosto bem feito, o nariz reto, os lábios redondos e carnudos. Mas afinal de nada tenho culpa, disse. Nem de ter nascido. E de repente não compreendeu como pudera acreditar em responsabilidade, sentir aquele peso constante, todas as horas. Ele era livre... Como tudo se simplificava às vezes... (Ibidem, p.126)

É interessante notar o contraste da apreciação que Otávio faz de sua imagem com os momentos de exame de Joana. Não há, por parte dele, nenhum questionamento; este dado é indicativo, a nosso ver, de que o personagem está à vontade com suas funções, com sua identidade, com seu papel social. Em vez da complexidade, dispersão e dissolução do eu que notamos em Joana, a imagem de Otávio é fixa, concreta; o espelho lhe devolve um rosto examinado em seus aspectos meramente físicos. O reflexo de Otávio não é perturbado por indagações existenciais da mesma forma que ocorre com Joana; e tão tranquilo é seu exame ao espelho que aquilo que surge de vivência interior, surge de modo afirmativo, eximindo-o de culpas e responsabilidades; simplificando, como diz ele.

Parece uma tendência, em Clarice Lispector, que os companheiros das protagonistas femininas estejam mais à vontade e vivenciem menos conflitos do que suas companheiras; retomaremos este dado a seguir, em nossa análise de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

Transcrevemos abaixo outro trecho do romance que recupera a ideia de rotina, para depois

problematizá-la em relação à identidade de Joana. A cena de espelho não aparece neste primeiro trecho, e será analisada em seguida; mas os dois momentos estão, a nosso ver, conectados:

Um dia, depois de viver sem tédio muitos iguais, viu-se diferente de si mesma. Estava cansada. Andou de um lado para outro. Ela própria não sabia o que queria. Pôs-se a cantar baixinho, com a boca fechada. Depois cansou-se e passou a pensar em coisas. Mas não o conseguia inteiramente. Dentro de si algo tentava parar. Ficou esperando e nada vinha dela para ela. Vagarosamente entristeceu de uma tristeza insuficiente e por isso duplamente triste. Continuou a andar por vários dias e seus passos soavam como o cair de folhas mortas no chão. Ela mesma estava interiormente borrada de cinzento e nada enxergava em si senão um reflexo, como gotas esbranquiçadas a escorrerem, um reflexo de seu ritmo antigo, agora lento e grosso. Então soube que estava esgotada e pela primeira vez sofreu porque realmente dividira-se em duas, uma parte diante da outra, vigiando-a, desejando coisas que esta não podia mais dar. Na verdade ela sempre fora duas, a que sabia ligeiramente que era e a que era mesmo, profundamente. Apenas até então as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam. Agora a que sabia que era trabalhava sozinha, o que significava que aquela mulher estava sendo infeliz e inteligente. Tentou num último esforço inventar alguma coisa, um pensamento, que a distraísse. Inútil. Ela só sabia viver. (LISPECTOR, 1998, p.77)

Na parte transcrita acima, vemos uma Joana bipartida, divisão que pode ser entendida como a tensão entre a parte da personagem que vive precária, mas convincentemente, os seus papéis perante o mundo; e a *outra*, que, como o casal de *Os obedientes*, exige outras possibilidades, liberdade. Como Laura de *A imitação da rosa (Laços de família)*, que volta para casa depois de um delírio e tenta agir *como uma esposa*, no simulacro daquilo que o papel lhe exige, Joana vivencia um embate com outra instância de si, que pede mais, que busca mais intensidade, que não se limita. Mas no caso de Joana, ao contrário de Laura, que se entrega à sua *outra*, é “a que sabe mais” que trabalha sozinha, se sobrepondo à sua “sombra”. Esta Joana “que sabe mais” é aquela que tem consciência do peso de ter de desempenhar suas funções, que automaticamente abafa seus impulsos íntimos para dar conta de seu cotidiano. E com isso ela era “infeliz e inteligente”. Infeliz porque não estava vivendo de acordo com o que efetivamente era; inteligente, talvez, por saber que a acomodação em um determinado *script* evitaria dores maiores, ostracismo, incompreensão.

Neusa Santos Souza (1998), em seu artigo *O estrangeiro: nossa condição*, afirma que o eu deve ser pensado sempre “em sua condição paradoxal – dividido, discordante, diferente de si mesmo” (p.155). É justamente esta condição cindida, em conflito, que é vivida e encenada por Joana. Qualquer pretensão de atribuir uma identidade fixada e estável à protagonista cai por terra a partir do momento em que ela mesma se reconhece como dupla. Analisaremos o tema do duplo mais adiante em nosso trabalho, quando examinarmos *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. No entanto, cabe chamar a atenção para a presença da sensação de sinistro, ou estranho freudiano,

suscitada pela sensação de depreender de si uma instância desconhecida e familiar ao mesmo tempo; o outro de si de Joana, reconhecido na cena anterior. Živković (2000) trabalha o tema do duplo em seu artigo *The double as the unseen of culture*, chamando atenção para este aspecto de familiaridade e estranheza do *outro*:

The double, both in literature and out of it, is an enormous and seductive subject. As an imagined figure, a soul, a shadow, a ghost or a mirror reflection that exists in a dependent relation to the original, the double pursues the subject as his second self and makes him feel as himself and the other at the same time. While its imaginative power springs from its immateriality, from the fact that it is and has always been a phantasm, the psychological power of the double lies in its ambiguity, in the fact that it can stand for contrast opposition, but likeness as well. It can be complementarity, as in the Platonic conception of twin souls which seek each other in order to make a whole out of their sundered halves. Sympathy between individuals, even human love, can also be seen as one aspect of the dialectic between "I" and "non-I", the subject and his double, upon which the possibility of wholeness and integration within the self rests. (p.122)

As duas facetas de Joana, que estavam em uma espécie de complementaridade (“as duas trabalhavam em conjunto e se confundiam”), começam pouco a pouco a desestabilizar a personagem, fazendo com que a possibilidade de reconciliação entre essas duas partes se torne cada vez mais distante. Esta perturbação na identidade de Joana se traduz numa terrível descrição do estado da protagonista, que comentamos pontualmente, voltando ao texto de Clarice Lispector: Joana “vagarosamente entristeceu de uma tristeza insuficiente e por isso duplamente triste” (LISPECTOR, 1998, p.77). A tristeza é duplamente triste porque não pode ser sofrida em sua intensidade, não chega a se impor e a se fazer sofrer pelo sujeito; é insuficiente, e por isso, como diz ela, são duas tristezas. Uma tristeza primeira, original, e a tristeza frustrante decorrente de não se poder sofrer em consonância com o sentimento. Ela “continuou a andar por vários dias e seus passos soavam como o cair de folhas mortas no chão” (Ibidem. p.77) - Joana não tem peso, não tem potência nenhuma; seus passos como folhas mortas são passos de um fantasma, seu andar é um vagar incerto. “Ela mesma estava interiormente borrada de cinzento e nada enxergava de si senão um reflexo, como gotas esbranquiçadas a escorrerem, um reflexo de seu ritmo antigo, agora lento e grosso” (Ibidem. p.77). Aqui, a nosso ver, acompanhando a descrição de uma Joana leve e insuficientemente triste, temos a caracterização da personagem como algo que fatalmente se aproxima de um estado “límbico”, vivendo nas bordas, nas margens, quase como morta. Os tons de “cinzento” e “esbranquiçado” contribuem para esta sensação do intermédio, pois não chegam a se definir como cores, assim como Joana reconhece de si somente um reflexo. A cena de espelho propriamente dita aparece três páginas depois:

Caminhou para a janela, estendeu os braços para fora e esperou inutilmente que um pouco de brisa viesse alisá-los. Ficou assim esquecida por longo tempo. Conservava os ouvidos entrefechados por uma contração dos músculos do rosto, os olhos cerrados mal deixando passar a luz, a cabeça projetada para frente. Aos poucos conseguiu realmente isolar-se. Esse estado meio inconsciente, onde parecia-lhe mergulhar profundamente em ar morno, cinzento... Pôs-se diante do espelho e entre dentes, os olhos ardendo de ódio:

– E agora?

Não pôde deixar de notar seu próprio rosto, pequeno e aceso. Com ele distraiu-se um instante, esquecendo a raiva. Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de frutos mas não de crescer dentro de si mesma. (...)

Mas em breve voltou a si mesma, numa queda vertical. Examinou os braços, as pernas. Lá estava ela. Lá estava ela. Mas era preciso se distrair, pensou com dureza e ironia. Com urgência. Pois não morreria? Riu alto e olhou-se rapidamente ao espelho para observar o efeito do riso no rosto. Não, não o aclarava. Parecia uma gata selvagem, os olhos ardendo acima das faces incendiadas, pontilhadas de sardas escuras de sol, os cabelos castanhos despenteados sobre as sobrancelhas. Enxergava em si púrpura sombria e triunfante. O que fazia com que brilhasse tanto? O tédio... Sim, apesar de tudo havia fogo sob ele, havia fogo mesmo quando representava a morte. Talvez isso fosse o gosto de viver. (LISPECTOR, 1998, p.80-81)

Novamente, Joana se coloca num espaço intermediário – quer se isolar, e a descrição da atmosfera é toda de incertezas, indefinições: os ouvidos estão “entrefechados”; os olhos, “cerrados”; o ar não é quente nem frio, mas “morno”, e também “cinzento”. Este trecho parece estar intrinsecamente ligado à cena anterior. Olhando-se ao espelho com ódio, paixão – a intensidade de Joana retorna, portanto – ela se pergunta sobre seu destino. E logo se perde, distraída com seu próprio rosto. Claro que a distração causada pelo seu rosto indica que suas indagações internas não estava propriamente em uníssono com a imagem devolvida, caso contrário, não haveria distração – ela permaneceria na *torrente principal*, mas não é isso que acontece. Ante à pergunta “odiava-se por isso?”, a resposta é certa e corrobora a ideia de uma Joana não só dupla, mas múltipla, em constante metamorfose: “odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de frutos mas não de crescer dentro de si mesma”. Mas isso – mudar, não ser um tronco, não ser um indivíduo fixo – ela ainda pode fazer, e aqui, em vez de se sentir oprimida por sua multiplicidade e possibilidades de mudança, é com satisfação que reconhece que, junto com a angústia de seu “não lugar”, acompanha-a a potencialidade de ser mais de uma.

O tema retorna às páginas finais do romance, quando Joana se vê separada tanto de Otávio quanto de seu amante. No entanto, desta vez, o que ela sente é o desejo de ser novamente *una*: “Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância”

(LISPECTOR, 1998, p.190).

A menção à morte poderia ser vista como uma entrega, um retorno à infância, marcada pela justamente pela morte, infância com que Joana se encontraria ao final de sua existência, segundo imagina. No entanto, não é isso que ocorre. Logo depois de pensar, em solidão, na morte, enfrentando sua derradeira perda – o fim de seu casamento – ela se coloca em frente ao espelho, numa afirmação desesperada de vida:

Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. Porque... na verdade onde estava a morte dentro dela? - indagou-se devagar, com astúcia. Dilatou os olhos, ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se – ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! - procurando-se. Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como se atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar...(Ibidem, 1998, p.191)

Em vez da morte evocada anteriormente, Joana, abandonada pelo amante e separada do marido, encontra uma liberdade semelhante àquela que buscava em seus devaneios: o corpo se expande, ela o atravessa. Não é preciso “voltar ao corpo”, como em suas fantasias anteriores de ultrapassagem de fronteiras, pois a cisão entre a Joana que fantasiava e aquela que era rígida em seu corpo não existe mais; há, neste momento, uma incorporação de sua duplicidade à concretude de mais uma mudança, esta, em que ela se vê definitivamente sozinha.

O espelho, neste momento, não é local de enquadramento firme e restritor de sua figura, como fora antes, mas sim superfície na qual alçar voo, libertar, respirar. Assim é que, fatalmente livre e desobrigada, a protagonista parte, com a segurança de que se levantará “forte e bela como um cavalo novo” de quaisquer lutas e descansos de sua trajetória (Ibidem, p.202). Se, conforme procuramos mostrar, muitos momentos do romance dizem respeito a passagens de Joana, transições após suas perdas e rupturas, preparações para outros estados, como estar casada, a partida da protagonista seria a confirmação dessas etapas, reiterando sua constante metamorfose: “ela existia e o que havia dentro dela eram movimentos erguendo-a sempre em transição” (Ibidem, p.200).

3.4 Lóri, nome e máscara: ambiguidade, gênero e passagens em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres, publicado em 1969, apresenta sugestivamente como personagens principais dois professores: Lóri, professora primária, e Ulisses, professor universitário. A própria dinâmica das profissões dos dois personagens já estabelece uma hierarquia que será importante para consolidar a ideia da *aprendizagem* da personagem feminina, que se submete, em certa medida, aos passos sinalizados por Ulisses, seu mentor no romance. Ao contrário de outras obras de Clarice Lispector, o romance apresenta um fio de enredo claro, facilmente detectável: o movimento de aprendizagem da protagonista Lóri, aprendizagem amorosa que deve culminar na união com Ulisses.

O momento aguardado e posto em suspense na narrativa, o do encontro sexual entre os dois personagens, é traduzido numa expectativa de entrega absoluta, que não se pode concretizar antes que Lóri complete seu percurso de aprendizagem. Ulisses exige de Lóri uma preparação que envolve a descoberta de si mesma, longe dos laços familiares e da superficialidade que rege suas relações sociais. A aprendizagem de Lóri é, na verdade, um despojamento das concepções mantidas acerca de si mesma, e a tomada de consciência de seu desejo. Lóri, extremamente solitária e acostumada a encontros amorosos voláteis e sem densidade, procura agora viver a experiência amorosa em sua totalidade. Embora estejamos neste momento trabalhando com a ideia de entrega amorosa como ponto culminante da aprendizagem da protagonista, veremos adiante que o processo seguido por Lóri envolve uma questão essencial, a partir da qual todas as outras são engatilhadas: como se existe para o outro? Em que ponto tal exposição se torna ameaçadora?

A aparente simplicidade do enredo faz com que *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* seja, em nossa opinião, um dos textos de Clarice Lispector mais acessíveis em relação à progressão e à continuidade da narrativa. Mas esta mesma facilidade de penetração do texto, acompanhada da caracterização exagerada dos personagens – uma Lóri por vezes pueril, e um Ulisses de tom pedante – faz com que a obra seja objeto de leituras críticas díspares, controversas, que por vezes entendem *Uma aprendizagem* como um romance “raso”. Olga de Sá (2004) aponta que as leituras da obra “oscilam entre o extremo desapontamento e o decidido entusiasmo” (p.195). A estudiosa cita Laís Correa de Araújo, que considerou a experiência de *Uma aprendizagem* “frustrada” e declarou sua linguagem “um engano” (apud SÁ, 2004, p. 195). Vilma Arêas partilha desta opinião negativa, declarando que

não haveria erro em se afirmar que *Uma aprendizagem* é um romance surpreendentemente malogrado, pois que falhado de modo mais complexo que outros textos, sobretudo se o compararmos com *A paixão segundo G.H.* Na verdade, o *erro* – de tom e de composição – é de tal modo evidente e insistente que acaba por fazer sentido, transformando o livro num jogo claro com regras expostas. Apesar da “aleluia” do final, com a comunhão amorosa de Ulisses e Lóri, uma espécie de extravio ou equívoco envolve o livro como uma atmosfera. (ARÊAS, 2005, p. 27)

Não estamos totalmente de acordo com a declaração de que *Uma aprendizagem* seja “um jogo claro com regras expostas”. A afirmação é redutora, pois apesar de um dos movimentos principais do texto ser de fato a descoberta mútua dos dois personagens, num jogo de aproximação e distanciamento, há índices na obra que merecem ser analisados com mais vagar. A clareza e as regras expostas de que fala Arêas não combinam exatamente com o tom geral das narrativas claricianas. A autora não costuma ser *óbvia*, mas, neste texto, para boa parte da crítica, a impressão é de transparência até mesmo no tocante à escolha dos nomes dos personagens, como mostra a explicação abaixo:

Seu prenome completo é: Loreley, a sereia do mar; é também Eva, a da maçã ou do fruto proibido; é Penélope, à espera de Ulisses, enquanto tece seus bordados; a samaritana do Evangelho, que tivera cinco amantes até encontrar o Amor de Cristo, junto ao poço de Jacó; a esfinge que desafia Ulisses, o “sábio Ulisses”, professor de filosofia e de amor: “decifra-me ou devoro-te”. É Vênus, a deusa que brota das águas, ao passo que Lóri “abre as águas do mundo pelo meio”. (SÁ, 2004, p.162-163).

Por mais produtivas que sejam as contribuições de especialistas para o entendimento de *Uma aprendizagem*, o incômodo provocado pelo romance indica a permanência da crítica numa leitura centrada naquilo que o livro apresenta de mais imediato. A questão dos nomes, por exemplo, combinada à fala ingênua de Lóri e ao pedantismo de Ulisses, só fazem sublinhar o tom caricato do texto que, nesse sentido, consideramos ser proposital, e não um equívoco de Clarice Lispector. A linguagem dos personagens, bem como sua aparente transparência, já foram entendidos acertadamente como elementos paródicos do texto (RIDEL apud SÁ, 2004, p.196-197). Acreditamos que a densidade possível – ou o maior interesse – de *Uma aprendizagem* não está propriamente na aprendizagem de Lóri, mas nos aspectos ambíguos deste processo.

Em diversas passagens do texto, Lóri é desafiada a assumir responsabilidade por si mesma, a assumir seu desejo por Ulisses e aprender a se expor ao mundo e aos outros. Nesse sentido, as questões e dilemas enfrentados pelos personagens aproximam-se das temáticas exploradas por Benedito Nunes em sua leitura existencialista da obra da autora. Neste caso, no entanto, não estamos no domínio propriamente da *náusea* sartriana, aspecto profundamente estudado pelo

crítico, mas sim nos conceitos também explorados por Sartre acerca da *escolha* e da *liberdade*. São esses os motivos que costuram a relação de Lóri e Ulisses, e que fazem com que o afastamento do casal em formação seja necessário, por vezes, para que haja tempo de maturação, para que o processo se desenrole.

Na teoria, parece ideal: aguardar o momento em que se esteja livre para amar o outro sem dissimulações, medos ou máscaras; responsabilizar-se por esta entrega, aprender a exercer sua liberdade. No entanto, este percurso “libertador” encontra entraves numa questão de construção de gênero que faz com que a liberdade para o amor junto a Ulisses implique também numa renúncia.

Marta Peixoto, em seu estudo *Ficções Apaixonadas – gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector* (2004), aponta para as transgressões das personagens femininas da autora – em especial Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, e Sofia, do conto *Desastres de Sofia (A legião estrangeira, 1964)* face às restrições sociais de gênero que lhes são impostas. Também é patente nas personagens femininas de Lispector o aprisionamento, o embotamento dos sentidos e o enfado advindos do casamento, quebrados muitas vezes por momentos chamados epifânicos (como Ana do conto *Amor, de Laços de família, 1960*, e a personagem Laura, de *A imitação de Rosa*, no mesmo livro). Parece-nos insuficiente uma leitura que se filie às características caricatas dos personagens de *Uma aprendizagem* como se estas fossem expressão autêntica de Lóri e Ulisses. No romance, os personagens estão de tal forma tecidos no contexto social e Lóri em seus conflitos de gênero, que detectar o tom crítico do romance – que, a nosso ver, existe – não é coisa que se dê imediatamente.

A aproximação de Lóri e Ulisses não é tratada no texto como uma relação de complementaridade. Dessa forma, não se salienta uma parceria entre o feminino e o masculino, mas sim chama a ambiguidade do processo de aprendizagem de Lóri, que em tese destina-a à liberdade e ao amor, mas traz consigo a dor de ter de *optar* por um posicionamento mais conservador e limitante, justamente pela construção de feminino introjetada nas concepções de Lóri e Ulisses. Para explicitarmos de que se trata esta renúncia, cabe pontuar duas descrições de Lóri, que discutiremos adiante. A primeira delas é feita por Olga de Sá:

Lóri tem raízes agrárias, veio de uma família de fazendeiros de Campos. Representa a mocinha independente que deixa o interior pela cidade grande e, com seu diploma de normalista, começa a grande aventura de descobrir a vida, por meio de seus amantes fortuitos. Até que encontra Ulisses. Ele a prepara, por meio de uma longa espera, para o encontro do amor, como prazer da entrega dos corpos, sacramento da alma. (2004, p.164).

Antes de comentarmos o exposto acima, transcrevemos outra descrição para a qual queremos chamar atenção, esta feita por Diane Marting em seu livro *The sexual woman in Latin*

American Literature – dangerous desires:

(...) Lori conforms to the new fictional stereotype of the sexually liberated woman because she is able to have sex without pregnancy, disease, or social ostracism; she supports herself financially, and is sophisticated culturally, educated, young, pretty and alone. When Ulysses asks Lori why she moved to Rio from Campos, she answers with brutal honesty, typical of this type of female hero: “I didn't want to get married”. (2001, p.149)

A caracterização de Lóri feita por Olga de Sá, embora factualmente correta, parece apostar demais na fala de Lóri como autêntica. A emancipação de Lóri - “a sexually liberated woman”, como escreve Marting – é, a nosso ver, parcial. A afirmação de que ela se sustenta financeiramente não é integralmente verdadeira: Lóri trabalha, sim, mas boa parte de seu sustento e de sua habilidade para manter uma vida confortável no Rio vem da mesada que o pai lhe envia. Apesar de viver sozinha e ter adquirido certa independência longe de sua família, Lóri, quando comparada a Ulisses, não está em pé de igualdade. Ele é designado como superior, maior, direto, objetivo; é sábio, mentor da protagonista, que se agarra a essa figura masculina. O relacionamento de Lóri com Ulisses pode representar toda a beleza e delicadeza da busca por um amor genuíno, mas também compreende uma aceitação da “feminilidade” como submissão de Lóri a esta figura de potência que é Ulisses a seus olhos. Nesse sentido, Clarice Lispector expressa claramente os limites da emancipação feminina ocorrida no século XX. Lóri consegue mesmo ter seus encontros sexuais sem cair no ostracismo e sem engravidar, como aponta Marting. No entanto, a mesma crítica sublinha que, na aprendizagem da protagonista,

The ideas of progress and learning are both affirmed and questioned; the problem for Lori is that the unequal gender hierarchy shows all too clearly that love between men and women as equals is an (impossible) ideal that jeopardizes the (also impossible) ideal of female sexuality as freedom. Lori's internalization of sex-gender roles blocks her possibilities for being as equally powerful as a man when she falls in love. (2001, p.150).

Há, portanto, um pacto implícito na relação dos dois personagens, que demanda a aceitação, parcial que seja, dos papéis de gênero tradicionais. É impossível a existência de uma relação igualitária entre Lóri e Ulisses. A diferença gritante entre este romance de Lispector e suas outras narrativas acerca do casamento ou da união amorosa é que Lóri não parece sofrer este acomodamento através da angústia; ao contrário, ela busca uma forma de se inserir nesta cadeia, pois deseja Ulisses, e deseja sua proximidade. Com ele, passa a desejar o casamento, filhos (“esta noite eu queria engravidar”, Lispector, 1998b, p.157) – o emblema máximo da posição contrária a Lóri seria Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, a quem o casamento oprime.

Apesar de nossa ressalva à descrição feita por Olga de Sá, a crítica também parece intuir este descompasso entre o querer dos dois personagens e as restrições sociais: “Clarice sabe, porém, que essa mútua pertença original [entre homens e mulheres] extraviou-se num exercício de posse, que dura milênios e tem descaracterizado a natureza feminina, fazendo do amor uma relação alienante” (2004, p.163). Embora permaneça obscuro de que se trataria esta “natureza feminina” corrompida, é certo que há, tanto para Lóri quanto para Ulisses, o entendimento de que a relação amorosa implica numa relação de posse, e que, nesta dinâmica, conforme exposto no romance, cabe ao homem exercer seu domínio com mais destaque. Há uma cena, localizada mais ao fim da obra, que expressa de modo claro um momento em que os papéis de gênero se sobrepõem à individualidade de cada personagem: Lóri e Ulisses se apagam, tornam-se “a mulher” e “o homem”, não para “naturalizar” o desejo que os une, mas para delinear os limites de interação social que cabem a cada um deles:

Depois passaram para o salão da lareira. (...)

Ele, o homem, se ocupava atiçando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse a sua missão.

O mais que fazia foi uma ou duas vezes instigá-lo:

- Olhe aquela acha, ela ainda não pegou...

E ele, antes de ela acabar a frase, por si próprio já notara a acha apagada, homem seu que ele era, e já estava atiçando-a com o ferro. Não a comando seu que era mulher de um homem e que perderia o seu estado se lhe desse uma ordem. (LISPECTOR, 1998b, p.106)

Feitas essas observações, salientamos que o percurso de Lóri em direção a Ulisses é *sim* um exercício libertador – embora, como vimos, parcial – de exposição ao outro. E é também o reconhecimento da necessidade primeira deste outro para a definição de uma identidade própria; a “aprendizagem” não deixa de ser afirmativa. No entanto, como procuramos mostrar, existe a percepção cruel de que para estar junto a este outro, pelo menos em *Uma aprendizagem*, é necessário aceitar as regras. No início da obra, Ulisses aconselha Lóri a responder “meu nome é eu” à pergunta “qual é o seu nome” (Ibidem, p.13). Entretanto, poderíamos pensar em uma outra afirmação que se projeta no percurso de Lóri, e que vai fazendo parte de sua identidade de maneira cada vez mais saliente: a afirmação de aspectos ligados ao feminino tradicional. E, como uma mulher, em *Uma Aprendizagem*, implicam-se as restrições: ela não está autorizada a se impor, a ordenar algo a Ulisses, por risco de perder este papel de *mulher*, tão dificilmente conquistado ao lado do personagem. O tom paródico e excessivamente caricato de algumas das falas dos personagens impede, a nosso ver, que o romance seja lido como um elogio à postura patriarcal; repisamos o fato de haver uma espécie de crítica ou de reconhecimento de um contexto social

desigual, em *Uma aprendizagem*.

Como se pode notar, a trajetória de Lóri é ambígua. Ao mesmo tempo em que o relacionamento com Ulisses permite que ela tome maior consciência de si, e abdique de suas máscaras, impõe a ela uma escolha que implicará em abrir mão de uma liberdade primeira, de não conformismo às restrições do “feminino”.

Com Ulisses, entendemos que Lóri alcança maior plenitude de seu desejo, aprendendo a gozar de seu corpo, e a apaixonar-se, algo que se infere do texto que não havia acontecido previamente com seus outros amantes. O romance concede ao amor um lugar de importância, e, ao fazê-lo, a espera pela entrega sexual é apresentada como uma espera exigente, que demanda o conhecimento mais profundo de si mesma e do outro para que exista o vínculo afetivo. A intensidade que Lóri experimenta com Ulisses é nova, e por se constituir no compasso da espera, vai contra a maré pós liberação sexual inserida no contexto da obra. Há que se lembrar, neste ponto, que o momento de publicação do livro – 1969 – coincide com o momento de ditadura militar no Brasil, situação em que, como em diversos outros governos autoritários, faz-se o elogio de instituições tradicionais como o casamento e a família. De modo que existe uma tensão entre certa liberdade sexual conquistada durante a década de sessenta, apenas timidamente exercida, e o conservadorismo enaltecido na sociedade à época de publicação de *Uma aprendizagem*. Nesse sentido, é interessante notar como Lóri e Ulisses estão bem no meio do caminho, conjugando os saldos contraditórios das diversas mudanças da década, renunciando a certos papéis e acolhendo outros, construindo uma relação à margem, paradoxal por definição; libertadora e limitante a um só tempo. É importante salientar esta questão, pois muitas das cenas de espelho que comentaremos estão centradas na questão da identidade, que não pode ser separada de seus elementos contextuais.

Para discorrermos acerca da identidade da protagonista, cabe voltarmos primeiramente à questão do nome de Lóri. Já nos referimos a este ponto quando de nossa citação de Olga de Sá, que relaciona a personagem a Loreley, a sereia, Eva, Penélope, a Samaritana da bíblia, Vênus e a esfinge. Todas essas inferências são textualmente justificadas, e arrolaremos alguns dos dados que permitem tais aproximações mais à frente. Com relação a esta tópica identitária, um estudioso que aporta importantes contribuições sobre o assunto é Marcel Mauss. A respeito dos Pueblos de Zuñi, tribo nativa norte-americana, o antropólogo escreve:

já vemos entre os Pueblos, em suma, uma noção de pessoa, do indivíduo confundido com seu clã mas já destacado dele no cerimonial, pela máscara, por seu título, sua posição, seu papel, sua propriedade, sua sobrevivência e seu reaparecimento na terra num de seus descendentes dotados das mesmas posições, prenomes, títulos, direitos e funções. (2003, p.375)

Ainda que os termos da comparação sejam distantes, o fato de a protagonista tomar emprestado nomes, atitudes e características que a aproximam de personagens femininas da mitologia, do folclore e da tradição judaico-cristã torna possível a analogia com o “reaparecimento” de que fala Mauss. Em *Uma aprendizagem*, o avizinhamento da protagonista com essas outras personagens se traduz numa espécie de convergência, como se Lóri fosse a retomada de uma figura feminina constante, pertencente a uma linhagem específica, que ora se apresenta individualmente. A questão da filiação de Lóri se coloca à página 42, em que se lê que

havia uma forte herança agrária vinda de longe em seu sangue. E sabia que essa herança poderia fazer com que ela quisesse mais, dizendo-se: não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada. O que chamava terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados. (LISPECTOR, 1998b)

Ulisses se dirige a ela diversas vezes ao longo do texto, de maneira a aproximá-la a uma figura ancestral, longínqua: “- Você é tão antiga, Lóri, disse ele e para surpresa dela havia ternura em sua voz. Você é tão antiga, minha flor, que eu deveria lhe dar a beber vinho numa ânfora” (Ibidem, p.58). E, mais à frente:

- Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é uma sacerdotisa, Loreley? perguntou sorrindo. (...) Quem sabe, [Lóri] divagou, ela vinha de uma linha de Loreleys para as quais o mar e os pescadores eram o cântico da vida e da morte. (Ibidem, p.99-100)

As comparações de Lóri com Eva e Penélope se justificam, também, através de dados textuais. Salta aos olhos, é claro, o nome do personagem masculino, o mesmo do mito grego. Para além disso, a distração de Lóri enquanto sofre sua angustiada espera é, como fora a tecelagem de Penélope, uma forma de costura:

Uma semana depois Lóri ainda pensava nesse último encontro. Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destrás conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava. (Ibidem, p.63)

A figura religiosa, por sua vez, aparece através de alusões à “imagem bíblica” do rosto de Lóri ao espelho (Ibidem, p.27) e a alusão ao momento de queda do paraíso quando Lóri prova uma maçã (Ibidem, p. 134). Todos esses índices corroboram a ideia de que Lóri seria, à maneira dos

indivíduos analisados por Marcel Mauss, a incorporação e a releitura de uma linhagem antiga de mulheres, atualizadas na protagonista como ocorre com o uso de nomes específicos nos povos estudados pelo antropólogo, através dos quais se reconhece a ancestral filiação de um membro da tribo.

O processo de formação identitária, que nunca se completa, está ligado também à possibilidade de se passar para outros estágios, trocando, assim, de roupa. A nomeação está ligada às transições, e o próprio Mauss cita tribos cujos membros recebem nomes diferentes de acordo com sua idade e posição social, e o costume da mudança de nomes de acordo com as estações do ano; “profano (verão) e sagrado (inverno)” (2003, p.376). No entanto, ainda que Lóri possa atualizar diversas figuras femininas, o seu desafio maior é assumir uma individualidade despojada – um “eu”, tão somente, conforme Ulisses a instrui: “ele lhe dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse 'Lóri', mas que pudesse responder 'meu nome é eu', pois teu nome, dissera ele, é um eu” (LISPECTOR, 1998b, p.13). No entanto, durante boa parte da narrativa, ela não consegue fazer isso, assim como não pode usufruir de seu “nome secreto” (Ibidem, p.14). O percurso de aprendizagem, com cada um de seus passos e etapas, fará parte de uma progressiva aproximação de Lóri de uma nova identidade. Por isso, da mesma forma como apontamos ao comentar *Perto do coração selvagem*, também em *Uma aprendizagem a transição* entre diferentes estados aparecerá insistentemente.

Os encontros de Lóri com Ulisses e as conversas entre os dois colocam em pauta a busca pela identidade da protagonista, ao mesmo tempo em que explicitam a presença da alteridade em sua formação, interferência que, se por um lado é inevitável, por outro lado pesa, se impõe. A delicadeza desta trajetória se faz sentir em uma prece feita por Lóri, em que ela reconhece o seu medo de pedir que o outro a acolha, ao mesmo tempo em que sente a premente necessidade dele. Transcrevemos abaixo o trecho em questão:

Não, não devia pedir mais vida. Por enquanto era perigoso. Ajoelhou-se trêmula junto da cama pois era assim que se rezava e disse baixo, severo, triste, gaguejando sua prece com um pouco de pudor: alivia a minha alma, faze com que eu sinta que a morte não existe porque na verdade já estamos na eternidade, faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte, faze com que eu sinta uma alegria modesta e diária, faze com que eu não Te indague demais, porque a resposta seria tão misteriosa quanto a pergunta, faze com que eu me lembre de que não há explicação porque um filho quer o beijo de sua mãe e no entanto ele quer e no entanto o beijo é perfeito, faze com que eu receba o mundo sem receio, pois para esse mundo incompreensível eu fui criada e eu mesma também incompreensível, então é que há uma conexão entre esse mistério do mundo e o nosso, mas essa conexão não é clara para nós enquanto quisermos entendê-la, abençoa-me para que eu viva com alegria o pão que eu como, o sono que durmo, faze com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não

poderei sentir que Deus me amou, faze com que eu perca o pudor de desejar que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém. (LISPECTOR, 1998b, p.56)

A autenticidade e a beleza da aprendizagem de Lóri se fazem notar neste momento de prece, momento mais genuíno de exposição dos medos que permeiam seu caminho em direção a Ulisses. O medo de que a entrega seja a morte, o medo de que o amor seja o esfacelamento de si, a urgência de se querer alguém próximo no momento da morte propriamente dita: este reconhecimento da presença do outro é o tema essencial subjacente à aprendizagem dos prazeres. O que se discute para além da caracterização dos personagens são os limites entre mim e o outro, e até que ponto se pode abdicar de um pretense controle e autonomia para ceder a essa necessidade de amparo, confirmação que só o outro pode me dar, mas que se busca também em frente ao espelho:

estava na hora de se vestir: olhou-se ao espelho e só era bonita pelo fato de ser uma mulher: seu corpo era fino e forte, um dos motivos imaginários que fazia com que Ulisses a quisesse; escolheu um vestido de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo, o modelo seria o seu próprio corpo mas

enfeitar-se era um ritual que a tornava grave: a fazenda já não era um mero tecido, transformava-se em matéria de coisa e era esse estofado que com o seu corpo ela dava corpo – como podia um simples pano ganhar tanto movimento? (LISPECTOR, 1998b, p.16).

A cena é interessante, pois denuncia a apreciação de Lóri de sua própria imagem como algo parcialmente dependente de instâncias alheias, externas a ela. Primeiramente, temos que “só era bonita pelo fato de ser uma mulher”, como se nela não houvesse nenhuma especificidade, e a beleza fosse uma prerrogativa de gênero, por isso assumida como característica de Lóri. Em seguida, admirando seu corpo, a avaliação que faz de si mesma é atravessada pela figura de Ulisses. O olhar dele trespassa a apreciação do reflexo de Lóri, fazendo com que ela se veja como um objeto a ser visto *por ele*, Ulisses. Esta cena de espelho, com o vestido sendo incorporado à identidade da personagem, ganhando movimento e passando temporariamente a fazer parte dela, é uma cena de sedução, voltada toda para o personagem masculino, que ela deseja conquistar. Como assinala Marting,

In the opening section of the novel, we find the first example of Lori's literal mirror. The mirror is an instrument for her to try to see herself as others, particularly Ulysses, see her. Lori's early way of understanding herself during her apprenticeship, the literal mirror, reflects back in her direction and for her benefit the image that she projects through her clothes, the decoration of her apartment, her makeup, how she wears her hair – markers which she can choose, indeed must choose, for signaling about herself to others. (2001, p.164)

Contrasta com esta passagem um trecho posterior do romance, em que o espelho não serve mais como instrumento para o ritual de preparação de seu corpo para a sedução: aqui, o olhar de Lóri se depara distraidamente com sua própria imagem refletida, e as considerações são muito diferentes das antes feitas. Já aludimos a esta cena em nossa análise de *Perto do coração selvagem*. Transcrevemos novamente o momento em questão:

Por ter de relance se visto de corpo inteiro ao espelho, pensou que a proteção também seria não ser mais um corpo único: ser um único corpo dava-lhe, como agora, a impressão de que fora cortada de si própria. Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só, olhou-se avidamente de perto no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte, e a curva dos lábios manteve a inocência.

Pareceu-lhe então, meditativa, que não havia homem ou mulher que por acaso não se tivesse olhado ao espelho e não se surpreendesse consigo próprio. Por uma fração de segundo a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas, já influenciada por Ulisses, ela chamaria de: gosto de ser. Encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que não imaginei: eu existo. E pelo mesmo fato de se haver visto ao espelho, sentiu como a sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento – a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. (LISPECTOR, 1998b, p. 19-20).

Comparando a perspectiva de Lóri na primeira cena de espelho analisada com sua perspectiva no trecho reproduzido acima, notamos uma mudança que pode ser expressa nos termos de integração *versus* dispersão. Se no primeiro momento, ao se enfeitar para Ulisses, Lóri admirava seu corpo e incorporava o vestido a si mesma, certificando-se de sua beleza e de sua atratividade para o olhar do outro, neste momento seu próprio corpo é percebido como algo limitante, em choque com a consciência de um eu disperso e fragmentário que *tem de* se conformar às fronteiras físicas – o corpo é parte, mas não a representa em sua totalidade. Entretanto, apesar do susto de se ver dessa forma, a percepção do corpo não é angustiante: ao contrário, dá a Lóri a sensação de *existir* – mesmo que um pensamento não possa caber num corpo, mesmo que a dimensão do eu seja bem maior e mais ampla do que o limite corporal – ela existe porque o corpo é concreto, e o espelho possibilita ver-se a si mesma neste *existir no mundo* que a consciência interna, abstrata, não deixaria confirmar. Em sua peça *Entre quatro paredes (Huis Clos, 1944)*, Jean-Paul Sartre exprime a mesma idéia através da personagem Estelle, que se decepciona ao descobrir que no inferno, onde estão os personagens, não existem espelhos. Estelle diz à personagem Inês que por isso se sente “esquisita”: “quando não me vejo, por mais que me apalpe, fico na dúvida se existo mesmo de verdade”. Inês responde dizendo que a outra “tem sorte. Eu sempre me sinto interiormente” (SARTRE, 1977, p.32).

Pode-se notar, em *Huis Clos*, que as personagens Estelle e Inês se encontram em dois eixos diferentes da percepção de si mesmas. Estelle precisa de um espelho, para que se possa ver como os outros a veem; se não há espelhos, a personagem fica em dúvida acerca de sua existência. Inês se posiciona de outra forma, dizendo que se sente sempre a partir de seu interior. Com Lóri, as duas tendências se combinam: Lóri se sente a partir de seu interior, de seus pensamentos, de uma expansão ilimitada que se projeta no mundo, nas coisas. A visão do espelho lhe dá, entretanto, o recorte da existência – e é com satisfação que ela se permite conjugar as duas instâncias, percebendo na sua imagem externa traços de sua vida interior.

Nesta cena de *Uma aprendizagem*, a junção da familiaridade do corpo da protagonista com a estranheza que causa reconhecê-lo ao espelho suscita a categoria do sinistro freudiano para o texto. A ambiguidade que Freud atribui ao termo *Unheimlich* (1996, p.282), a partir do qual desenvolve seu texto, é a mesma experimentada por Lóri em alguns dos momentos em que se olha ao espelho. Reconhecer-se como algo familiar, e ao mesmo tempo atribuir a seu próprio reflexo características como *misteriosa* e, nos parágrafos que seguem ao trecho reproduzido, *esfinge*, fazem com que a imagem refletida não seja inteiramente conhecida. Mas há ainda outro dado acerca do espelho que pode ser examinado à luz de Freud: a questão do duplo. Para ele, quando se trata do duplo, há uma

(...) divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa – a repetição dos mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até dos mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem.

O tema do 'duplo' foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o 'duplo' tem com reflexos em espelhos, com sombras, com os espíritos guardiães, com a crença na alma e com o medo da morte (...) (1996, p.293)

A idéia é problematizada ainda mais se pensarmos que, se o reflexo da protagonista já é um duplo de Lóri, ainda temos de lidar com a duplicidade da “figura externa” e da “figura interna” a que alude a protagonista na passagem analisada. Esta duplicidade do externo e do interno associada ao espelho não é nova. Já analisamos a mesma bipartição ao tratarmos da personagem Joana, anteriormente. Se nos detivermos novamente no conto *O espelho* (1882), de Machado de Assis, veremos que a mesma duplicidade interior-exterior aparece, embora, evidentemente, o tratamento dado a esta mesma questão seja bastante diferentes nos dois autores. A definição da dinâmica interior-exterior no conto de Machado de Assis é dada pelo personagem Jacobina, com sua teoria a respeito das duas almas de cada indivíduo, conforme já sinalizamos em capítulo anterior deste trabalho.

A momentânea sensação de completude que Lóri experimenta ao notar “ecos” da figura

interna em sua imagem corporal é, de certo modo, semelhante à sensação de completude que, segundo o personagem Jacobina, os indivíduos experimentam ao terem suas “duas almas” asseguradas, combinadas em seu funcionamento. Tanto isso é importante que, no desenrolar do conto *O espelho*, Jacobina experimenta tal incômodo ao se ver privado de sua “alma exterior” - a imagem de si mesmo como alferes – que só encontra alívio ao se fardar diante do grande espelho da casa de sua tia, vivenciando, ainda que de outra forma, a confirmação identitária de que necessita para dar conta de si mesmo. A recorrência do motivo é notável: tanto no primeiro trecho analisado de Lóri em frente ao espelho, como para a personagem Estelle de *Huis Clos* e para Jacobina do conto de Machado de Assis, o espelho serve como substituto do olhar do outro, necessário para que os personagens consigam se avaliar. Ver-se como se é olhado parece ser um desejo comum a esses personagens. Mas o modo como se é olhado, ou como se quer ser visto, representa exatamente o que somos? Esta questão é debatida em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*.

No romance de Clarice Lispector, encontramos teorizações acerca da “máscara”, necessária para que seja definido o posicionamento dos indivíduos na sociedade. Para Lóri, esta máscara se torna incômoda a partir do momento em que sua “metamorfose” em busca de mais responsabilidade e liberdade em suas ações adquire maior peso. As considerações a respeito desta máscara e também da ideia de *persona* surgem num momento em que Lóri, tendo ido a um coquetel com a expectativa de lá conhecer outro homem, volta para casa, após constatar que a experiência fora malograda e incômoda. O chofer do táxi que a traz de volta a confunde com uma prostituta, já que “também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. (...) Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: pois era menos perigoso escolher” (LISPECTOR, 1998b, p.86-87).

E, como Lóri já não é mais a mesma, sua máscara de “palhaço”, de “pintura excessiva”, não funciona mais. Segue-se a esta cena o seu exame em frente ao espelho:

Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho enquanto lavava as mãos e viu a “persona” afivelada no seu rosto. Parecia um macaco enfeitado. Seus olhos, sob a grossa pintura, estavam miúdos e neutros, como se no homem ainda não se tivesse manifestado a Inteligência. Então lavou-o, e com alívio estava de novo de alma nua. (Ibidem, p.87)

A respeito deste trecho, escreve Diane Marting que

(...) since she had already evolved beyond the monkey image, the mirror shows that her trip to the party had been a regression in her apprenticeship. The danger

posed by her monkey reflection is more subtle than that of the sphinx, but also more intrinsic to many of the scenes in *An apprenticeship*; it appears conjoined with the leitmotiv of the mask. (2001, 166)

Por isso que sustentamos que a aprendizagem de Lóri se articula mais fortemente a aprender a se expor ao outro. E esta cena de espelho talvez seja a mais significativa nesse sentido, pois explicita o fato de que Lóri, antes acostumada a se colocar frente aos outros com o conforto de sua máscara escolhida, agora não se reconhece mais naquela imagem perturbadora e tão ambígua, a ponto de ser confundida pelo taxista com uma prostituta. A maquiagem encobre um eu que agora não deve mais ser encoberto, pois a farsa da máscara já não pode convencer nem mesmo a própria Lóri. Pode-se dizer que, ao contrário de um momento analisado anteriormente, neste caso não se encontram ecos da figura interna na figura externa. Não é uma imagem de alívio, mas sim de choque, tensão.

Com relação às ideias de máscara e de persona que o texto traz, cabe assinalarmos que as interações sociais de Lóri não funcionam mais com *aquela* máscara específica, aqui, traduzida no uso da maquiagem, mas que incide, de modo mais amplo, na sua própria atuação no mundo e às metamorfoses sofridas ao longo dos encontros com Ulisses, que modificam profundamente a sua identidade. Marcel Mauss chama a atenção para um fato comum com relação a diversos povos, e que parece contribuir para a nossa discussão:

De um ponto de vista quase anedótico, assinalo-vos uma instituição, um objeto comum desde os Nootka até os Tlingit do norte do Alaska: é o uso das notáveis máscaras com portinholas, duplas e mesmo triplas, que se abrem para revelar os dois ou três seres (totens superpostos) que o portador da máscara personifica. (2003, p.378)

Se, por um lado, o portador da máscara não se confunde necessariamente com a entidade personificada em sua vida cotidiana, no momento ritualístico, o imbricamento dessas diversas identidades é cabal. Estudioso dos momentos liminares de rituais de diversas naturezas, outro antropólogo, Victor Turner, destaca em seu livro *O processo ritual – estrutura e anti-estrutura* (1974) as fases de transição pelas quais um indivíduo tem de passar para que possa atingir um novo estatuto na sociedade. As marcas de passagem são caracterizadas por momentos de liminaridade, em que o trânsito entre um estado e outro é feito. Da mesma forma como observamos na trajetória da protagonista Joana, de *Perto do coração selvagem*, também o percurso de Lóri é marcado por diversas mudanças que são assinaladas textualmente. O momento em frente ao espelho, em que ela se dá conta da ineficácia da máscara utilizada até então, representa pontualmente o abandono de uma forma de ser no mundo para dar lugar a outra, nova. Os abalos processuais da identidade são,

assim, referidos no texto também como etapas em busca de novas configurações para a protagonista dar continuidade à sua aprendizagem.

A imagem devolvida no reflexo de Lóri após seu retorno do coquetel denuncia a precariedade e a ineficácia da imagem construída anteriormente. Como a protagonista está num processo de aprendizagem, infere-se que *antes* esta imagem maquiada, de “macaco enfeitado”, bastava para que ela se reconhecesse; fato corroborado no romance, uma vez que frequentar festas, conhecer homens e se maquiar exageradamente eram hábitos da personagem antes de sua ligação com Ulisses.

A aprendizagem de Lóri vai no sentido de desfazer-se desta máscara e aceitar a exposição genuína ao outro, no caso, Ulisses. Neste percurso, ela buscar dividir com ele as etapas de seu aprendizado e o aprofundamento do conhecimento de si mesma, mesmo porque, para ela, essas experiências só fazem sentido na medida em que são compartilhadas:

Tudo estava tranquilo agora. E ao lembrar-se de sua própria imagem bíblica, ao se ter olhado antes ao espelho, achou-a de algum modo bonita, **que tinha de dar esse aspecto de beleza a alguém**. E esse alguém só podia ser Ulisses que sabia ver a beleza disfarçada e tão recôndita que um ser vulgar não poderia. Mas ele, a um olhar, podia. Ele era um homem, ela era uma mulher, e milagre mais extraordinário do que esse só se comparava à estrela cadente que atravessa quase imaginariamente o céu negro e deixa como rastro o vívido espanto de um Universo vivo. Era um homem e era uma mulher. (LISPECTOR, 1998b, p.27. Grifos nossos.)

A apreciação positiva de Lóri a respeito de sua imagem neste parágrafo não serve de muita coisa se a protagonista não puder envolver o outro, buscando sua confirmação através de um olhar que corrobore o que ela pensa de si mesma. Esta necessidade de Lóri aparece em outro momento do romance, em que, após ter mergulhado no mar, a protagonista tem o desejo de comunicar-se logo com Ulisses. Teme que, se não houver a partilha, a experiência se perca: “dessa vez estava mais ansiosa ainda para encontrá-lo, queria que de algum modo ele soubesse de seu banho de mar de madrugada. Mas o telefone estava mudo. Lóri tinha medo de, por falta de comunicação, perder os passos que avançara” (Ibidem, p. 82).

Os passos que a personagem avança ao longo do romance estão intrinsecamente ligados, como já aludimos no início desta análise, à questão da transição. Mencionamos este dado quando de nossa leitura com relação ao nome de Lóri, e ao pedido de Ulisses, à primeira página do livro, que ela respondesse seu nome com “eu”. A questão é retomada ao final do romance. Já unidos, e após o encontro sexual, os personagens, agora um casal, conversam. É apenas neste momento que a

protagonista afirma:

- Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas “Eu”. Pois só agora eu me chamo “Eu”. E digo: eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nos é original. (Ibidem, p.151)

A possibilidade de se chegar a este momento de clara assunção do eu só se revela após longo percurso, que é assinalado no texto, para além da ideia geral de aprendizagem, em pequenos momentos em que especificamente se alude à liminaridade como travessia. Eligimos a seguir alguns trechos do romance que tratam desta questão de forma pontual, alinhando-se à tópica geral da obra bem como às passagens de espelho.

Walter Benjamin já assinalou a precariedade de experiências liminares na modernidade. Para ele, os poucos momentos preservados seriam, por exemplo, o adormecer e o despertar. Na tradição, porém as situações de *passagem* eram celebradas, ritualizadas, consistindo em verdadeiras marcas de transição para um outro estado. Guardadas as proporções e diferenças entre as celebrações e rituais ocidentais – como o casamento, o batismo, ritos fúnebres, entre outros – conserva-se, nesta dinâmica de passagem, a mesma questão da modificação já observada em tribos indígenas e africanas (MAUSS, 2003 e TURNER, 1974). Neste quesito, as considerações de Victor Turner a respeito dos Ndembu, expostas em *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura* (1974), são referência para se pensar o que ocorre em situações em que o indivíduo já não é mais o mesmo que era antes de dar início a uma modificação – um ritual, por exemplo – mas também não chegou ao estado almejado com o fim do rito – momento, portanto, de vivência liminar.

A transição de um estado para o outro – que pode ser de purificação ou mudança de status, para citar alguns casos – é um momento de suspensão, em que o sujeito, temporariamente detido na passagem, não concluiu sua metamorfose. Dessa forma, a distensão interna do ritual, bem como outros momentos de passagens, implica nesta zona intermediária anterior à sua conclusão. Justamente por esta qualidade de estar no meio, entre dois estados específicos, a identidade do participante se mantém incerta e indefinível durante o ritual.

O conceito de limiar é bastante produtivo para se tratar a questão do espelho, como já assinalado ao tratarmos de *Água Viva* e *Os obedientes*. Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, é também possível encontrarmos figurações de passagens, que se comunicam com as funções desempenhadas pelos espelhos na obra. Em primeiro lugar, é preciso atentar para o título da primeira parte de *Uma aprendizagem*: trata-se de “A Origem da Primavera ou A Morte Necessária em Pleno Dia” (LISPECTOR, 1998b, p.12). Tanto a morte quanto a origem correspondem a momentos de definitivas marcações de transição. A escolha do título sinaliza corte, limite, e não

limiar; e ao indicar uma morte durante o dia e o início de uma estação como demarcações e passagens de fronteiras, a autora insere automaticamente tais elementos no que há de mais prosaico e cotidiano. Em outras palavras, saímos da esfera do sagrado ritualístico que caracterizaria mudanças de estado para encontrá-las no que há de mais singelo: em sua vivência diária, como sintetiza Mary Douglas.

Van Gennep mostrou como os limiares simbolizam o início de novos estatutos. Por que é que o noivo toma a noiva nos braços para transpor a porta de casa? Porque o degrau, a trave e as ombreiras da porta constituem um quadro que é condição necessária e cotidiana da entrada em casa. Passar por uma porta é um ato banal, mas que pode significar muitas maneiras diferentes de entrar. O mesmo é válido para os cruzamentos dos caminhos, as arcadas, as novas estações, as novas roupas etc. **Nenhuma experiência é demasiado banal para ser integrada num rito ou possuir uma significação que a ultrapassa. Quanto mais pessoal e íntima for a fonte do simbolismo ritual mais eloquente será a sua mensagem.** Quanto mais o símbolo for colhido no fundo comum da experiência humana, melhor será recebido e mais conhecido será. (DOUGLAS, 1991, p.86, grifos nossos)

Uma estranha cena entre Lóri e Ulisses retoma a mesma ideia. A personagem lhe telefonara pedindo que ele viesse à sua casa, pois um homem a havia seguido e ela o observava da janela, amedrontada. Segue-se, da chegada de Ulisses, o diálogo transcrito:

- Lóri, está tudo bem. Foi um homem que você hoje ficou olhando muito, possivelmente distraída, e ele com esperança acompanhou você esperando que você abrisse a porta.
- Venha até a porta.
Ele foi:
- Quer tomar um café? - perguntou ela como pretexto para fazê-lo entrar.
Ele ficou no limiar. Ela estava de pé, em camisola curta e transparente. Ele ia dizer: “pode dormir descansada, eu dissuadi o homem a meu modo.” Mas antes de dizer isso ele parou inteiramente, com os lábios apertados, e olhou-a de alto a baixo. Afinal disse:
- De dia telefone para você.
Com o desespero de fêmea desprezada, ouviu o carro dele se afastar. (LISPECTOR, 1998b, p.33-34)

A cena se dá num momento do romance em que os personagens ainda partilham um relacionamento indefinido, ou seja, não estão propriamente juntos. A ideia de Ulisses cruzar o limiar da porta para dormir com Lóri é, a esta altura, improvável. O estancamento do personagem à porta insiste justamente na necessidade de se passar por outras modificações – aguardar a aprendizagem de Lóri, bem como a de Ulisses mesmo, paralela – para que o passo seja dado. Não é aleatório o posicionamento deste trecho no interior do romance: ele ocorre às páginas 33 e 34, e à página 31 acompanhamos outra demarcação de título na obra - “Luminescência”. Mais uma etapa foi

cumprida, um novo momento do romance se inicia, mas o percurso não foi ainda completado em sua totalidade.

Analisando a questão da identidade, sublinhamos a afirmação de Lóri de que seu nome é “eu”, sugestão de Ulisses que só se torna possível ao final do romance. Analogamente, também ele só atravessa a porta, ou chega a uma porta que poderá atravessar, quando finalmente se une a Lóri.

- Nós dois sabemos que estamos à soleira de uma porta aberta a uma vida nova. É a porta, Lóri. E sabemos que só a morte de um de nós há de nos separar. Não, Lóri, não vai ser uma vida fácil. Mas é uma vida nova. (...) (LISPECTOR, 1998b, p.154).

Na mesma página, mais à frente:

- Lóri, você é agora uma supermulher no sentido em que eu sou um super-homem, apenas porque nós temos coragem de atravessar a porta aberta. Dependerá de nós chegarmos dificilmente a ser o que realmente somos. (Ibidem, p.154)

Insistentemente a metáfora da porta é retomada, desta vez por Lóri, na penúltima página do romance: “sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo” (Ibidem, p.158). Desta forma, poder-se-ia entender o romance todo como um grande salto, uma grande passagem marcada por pequenos momentos de transição. Apesar de o romance ser afirmativo, não se pode dizer que ele é conclusivo no que diz respeito à experiência dos personagens. Afinal, se em determinado momento Lóri e Ulisses consideram-se prontos para sua união, neste instante mesmo a porta se anuncia: é o início de uma nova empreitada, à qual eles têm coragem de aceder. Nesse sentido, a narrativa toda é um recorte abrupto da vivência dos dois personagens; iniciado por uma vírgula, ou seja, algo ali havia antes, e terminado por dois pontos, anunciando um futuro que o leitor não conhecerá, a aprendizagem destaca-se no entremeio desses dois momentos como o “salto” mencionado, sem entretanto significar conclusão. A chegada a um novo limiar a ser atravessado pontua a natureza cíclica das vivências, anunciando vida e construção como intermináveis processos. No interior do grande salto, pequenos avanços e degraus galgados pelos personagens sinalizam pouco a pouco o atravessamento de minúsculas fronteiras que vão aproximando Lóri de Ulisses.

A descrição de um momento solitário de Lóri também vem matizada por ideias de liminaridade:

Não – não fazia vermelho. Era a união sensual do dia com a sua hora mais crepuscular. Era quase noite e estava ainda claro. Se pelo menos fosse vermelho à vista como o era nela intrinsecamente. Mas era um calor de luz sem cor, e parada.

Não, a mulher não conseguia transpirar. Estava seca e límpida. E lá fora só voavam pássaros de penas empalhadas. Se a mulher fechava os olhos para não ver o calor, pois era um calor visível, só então vinha a alucinação lenta simbolizando-o: via elefantes grossos se aproximarem, elefantes doces e pesados, de casca seca, embora mergulhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável; eles eram difíceis de se carregarem a si próprios, o que os tornava lentos e pesados.

Ainda era cedo para acender as lâmpadas, o que pelo menos precipitaria uma noite. A noite que não vinha, não vinha, não vinha, que era impossível. E o seu amor que agora era impossível – que era seco como a febre de quem não transpira era amor sem ópio nem morfina. E “eu te amo” era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça. Farpa incrustada na parte mais grossa da sola do pé.

Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede. Não havia senão faltas e ausências. E nem ao menos a vontade. Só farpas sem pontas salientes por onde serem pinçadas e extirpadas. Só os dentes estavam úmidos. Dentro de uma boca voraz e ressequida os dentes úmidos mas duros – e sobretudo a boca voraz para nada. E o nada era quente naquele fim de tarde eternizada pelo planeta Marte. (LISPECTOR, 1998b, p.22-23)

A ideia de limiar aqui se encontra no crepúsculo, nas cores indefinidas, no momento de interlúdio entre dia e noite. Deste modo, podemos relacionar a figuração do limiar neste trecho de *Uma aprendizagem* com a análise feita sobre *Os Obedientes* e a obra de Kafka. A descrição feita pela narradora acerca das sensações de Lóri – peso, vazio, lentidão, amortecimento – guardam semelhanças com as descrições de Jeanne-Marie sobre o limiar kafkiano, que aparece como zona estanque e confinamento. Da mesma forma, preserva-se, como em Kafka e seu *Caçador Graco*, a ideia da morte que não se concretiza, mas que está ali, de alguma forma, dada. Assim também é como se sente Joana, num trecho de *Perto do coração selvagem*, em que a protagonista é descrita com o uso de termos limítrofes, caracterizada fantasmagoricamente (LISPECTOR, 1998, p.77). Se o estado de angústia de Lóri ganha tonalidades semelhantes ao de Joana, o desenvolvimento das duas personagens é bastante diferente. Enquanto Joana é atravessada por paixões, ira e descontentamento, culminando num percurso de afastamento de sua vida em comum com Otávio, Lóri faz justamente o contrário: seu percurso é de aproximação, do caminhar em direção a Ulisses.

Dentre todos os momentos em que se alude à questão das passagens, há um exemplar, em que Lóri dá início a uma espécie de rito. O trecho em questão foi publicado independentemente na coletânea *Felicidade Clandestina* (1971) sob o nome de *As águas do mundo*, e tem início da seguinte maneira:

Ali estava o mar, a mais ininteligível das existências não humanas. E ali estava a mulher, de pé, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fizera um dia uma pergunta sobre si mesmo, tornara-se o mais ininteligível dos seres onde circulava sangue. Ela e o mar. (LISPECTOR, 1998b, p.78)

Esta “pergunta feita pelo ser humano”, que o condenou à ininteligibilidade, está claramente,

no contexto do livro, direcionada às angústias da identidade. Ao final do romance, quando Lóri teria chegado ao ponto máximo de sua aprendizagem, ela diz ainda não saber exatamente quem é – ao que Ulisses responde que esta pergunta não deve ser feita. À continuação, a protagonista se aproxima do mar:

Seu corpo se consola de sua própria exiguidade em relação à vastidão do mar porque é a exiguidade do corpo que o permite tornar-se quente e delimitado, e o que a tornava pobre e livre gente, com sua parte de liberdade de cão nas areias. Esse corpo entrará no ilimitado frio que sem raiva ruge no silêncio da madrugada.

A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. Com a praia vazia nessa hora, ela não tem o exemplo de outros humanos que transformam a entrada no mar em simples jogo leviano de viver. Lóri está sozinha. O mar salgado não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização da natureza. A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem. (Ibidem, p.78-79)

É explícita no texto a ideia de uma passagem ao se entrar no mar, a qual pode ter sido banalizada por outros banhistas, à exemplo do que dizia Walter Benjamin a respeito de outros ritos. Se houvesse outras pessoas na praia, elas destituiriam o ingresso no mar de sua aura de ritual. A exiguidade do corpo de Lóri aponta para sua pequenez diante da sublime vastidão do mar, inalcançável, e ao mesmo tempo retoma uma cena de espelho anterior: “e pelo mesmo fato de se haver visto no espelho, sentiu como sua condição era pequena porque um corpo é menor que o pensamento” (Ibidem, p.20). A água, tradicional e simbolicamente ligada ao espelho, compartilha com o objeto as mesmas características de infinitude, profundidade e reflexão. Todos circundados por mistério, mulher, mar e espelho se fundem nesta imagem de Lóri mergulhando, caracterizando um importante momento do texto.

E ela “vai entrando. A água salgadíssima é de um frio que lhe arrepia e agride em ritual as pernas” (Ibidem, p.79). Alegre, ela sente o cheiro do mar, que é “de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular” (Ibidem, p.79). Ela está “sem pensar”; vazia, deixa de ser Lóri e passa a ser referida como “a mulher”, a qual “se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, fertilizada” (Ibidem, p.79). E então:

Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar, e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água, pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo de sal. Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmo: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo.

Era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. (Ibidem, p.79-80).

Do mergulho de Lóri, destacamos algumas imagens comumente relacionadas à água: a a origem, a purificação, a fecundação e o batismo. Em *Perto do coração selvagem*, o banho de Joana também aludia à origem, atualizando o nascimento da protagonista em meio a uma cena cotidiana. No caso de Lóri, o mergulho original insere-se na cadeia de significações abarcada em sua múltipla identidade: ela é Vênus, nascendo da espuma marinha. Como no primeiro romance de Clarice Lispector, também em *Uma aprendizagem* encontraremos forte menção à água, ao mar, a que Lóri irremediavelmente se liga a partir de seu banho ritual.

Há um corte abrupto na narrativa quando Lóri vai à praia: interrompe-se uma narrativa, e o seu mergulho no mar toma páginas isoladas do restante do texto. Esta passagem permite que Lóri saia do oceano como um naufrago (Ibidem. p. 81), agora conhecedora de um mistério e não mais sôfrega (Ibidem. p.80). A aproximação do mergulho de Lóri a uma relação sexual não é inferida, e sim explícita no texto, pelo vocabulário elegido para a descrição. Lóri, que havia experimentado superficiais encontros com seus cinco amantes, prepara-se para estar com Ulisses de maneira mais plena. O precário envolvimento de Lóri com esses homens será deixado de lado para que ela se aproprie definitivamente de seu corpo e de seu amor por Ulisses; nesse sentido, o banho de mar é um primeiro contato com uma nova sexualidade que se anuncia. Ao mesmo tempo, demarcam-se e limitam-se as ações passadas da protagonista, possibilitando o início de mais uma etapa. Conforme demonstramos em nossa leitura de *Perto do coração selvagem*, a água simbolicamente purifica e limpa o passado, faz com que ele seja deixado de lado, como explanara Mary Douglas (1991). Assim, uma nova narrativa pode ter início.

A ideia de fertilização é de fato a que salta aos olhos neste trecho do romance. No entanto, cabe atentar também para a imagem de iniciação de Lóri, expressa no texto. Depois do primeiro mergulho, ela já está “toda igual a si mesma”; agora ela é a “amante que não teme pois que sabe que terá tudo de novo” (LISPECTOR, 1998b, p.80). Estar toda igual a si mesma é o momento em que a iniciação de Lóri é concretizada – não mais difusa no mar, não mais tendo de proceder alerta a cada nova sensação provocada, ela já está *igual*; igual ao mar, igual a si mesma, a identidade é restabelecida. De uma ininteligibilidade primeira que aproximava a mulher do mar, mas que é mistério e dúvida, passa-se a um estado de identidade, em que a fusão da protagonista com a água marinha transforma-a, modifica-a, removendo a dúvida, trazendo a segurança a respeito de si. A comparação que o narrador faz de Lóri, aproximando-a a uma amante que sabe poder novamente experimentar o momento vivido, expõe de modo claro o mergulho nas águas como uma iniciação, como um ingresso, momento inaugural, e retoma a ideia da água como esperma, exposta

anteriormente. O trânsito ritual foi completo, neste pequeno passo: a entrada no mar, a liminaridade que toma conta de Lóri enquanto ela performa o seu mergulho e ingere a água, e a sua saída cortando o mar ao meio e pisando na areia, sabendo que “fez um perigo tão antigo quanto o ser humano” (LISPECTOR, 1998b, p.81).

Para Luís Quintais, antropólogo e professor da Universidade de Coimbra, os momentos de rituais, as passagens, operam não somente transformações pontuais, mas sim transformações *ontológicas*. Para tanto, embasa-se nas considerações de Victor Turner sobre o assunto.

(...) para Turner as passagens – esses momentos de transição ou *marge* – promovem indelévels e irreversíveis mudanças na substância dos sujeitos implicados. A liminaridade enquanto transformação ontológica propõe-nos que consideremos a dimensão “formativa” e “transformativa” em que se assenta a processualidade em que se desdobra a existência dos sujeitos” (2000, p.986).

De acordo com esta ideia, podemos entender a experiência de Lóri no mar como uma inscrição permanente em sua identidade; a permanência é ontológica, e não se pulveriza após concluída. Lembremos que Loreley é o nome de uma sereia, mas é apenas a partir do banho de mar que Lóri passará a se referir à água como parte de sua identidade de maneira mais premente.

Pensar o ritual de Lóri nesses termos reforça a ideia de transformação presente ao longo do romance, bem como as constantes indagações da personagem acerca de sua identidade. O que Lóri vivencia no choque da convivência com Ulisses é um questionamento de si mesma, que se traduz na obra em pequenas crises vivenciadas pela protagonista cada vez que um dos traços de sua identidade é posto em questão, cada vez que ela se aproxima mais do *outro* e aceita o caráter processual e de sua subjetividade.

A experiência de Lóri na água assinala um novo momento na construção de sua identidade, que exige uma incorporação por parte da protagonista. Talvez por isso a cena de espelho que tem lugar após o encontro de Lóri com o mar seja aquela em que a protagonista se dá conta da ineficácia de se esconder sob a máscara da maquiagem, de escolher aquela *persona* para agir no mundo; é a tomada de consciência de que, completo o “ritual” no mar, uma outra Lóri se anuncia.

O momento de encontro com o mar está articulado à tematização especular na obra como um todo, uma vez que é o objeto espelho que acompanha os conflitos e modificações identitárias de Lóri. O uso do espelho e da água para refletir as estrelas, de onde provém a palavra *speculum*, bem como seu tradicional uso mágico, conferem àquele que se aproxima do objeto o acesso à verdade, revelando identidades e diferenças (ANDERSON, 2007). A correlação da água com o espelho, a partir do mito de Narciso e de seu uso para a vidência somente corroboram a proximidade dos dois elementos em *Uma aprendizagem*.

A trajetória de Lóri, conforme procuramos mostrar, é a trajetória de exposição de si mesma aos outros, o que demanda constantes questionamentos acerca de sua identidade verdadeira. É a busca por uma aproximação mais genuína de Ulisses, efetiva inserção de si no mundo dos afetos, que se dá de maneira processual, e não imediata. O espelho atua, no romance, como o veículo apto a monitorar as etapas da aprendizagem de Lóri, devolvendo a ela imagens díspares, que dificilmente se repetem, uma vez que sua identidade é posta em questão a todo momento.

4. ESPAÇO ESTANQUE, ESPAÇO ESTRANHADO

4.1 Entre portas e espelhos, limiães

Vimos que, ao final de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a trajetória de Lóri e Ulisses, com seu encontro amoroso, culmina na soleira de uma porta aberta. Conforme procuramos mostrar ao longo deste trabalho, a obra de Clarice Lispector é repleta de limiães e passagens, referidos textualmente de diferentes maneiras. Com relação a um dos modos de representar o limiar – a porta – Berta Waldman traz importantes contribuições. A segunda edição de seu *Clarice Lispector - A paixão segundo C.L.* inclui como anexo o texto “*Não matarás*”: *um esboço da figuração do “crime” em Clarice Lispector*. O ensaio tem início com breve paráfrase da fábula kafkiana *Diante da lei*, na qual um camponês é arbitrariamente proibido de passar por uma porta, cuja abertura aguarda, prostrado em frente a ela, até o fim de sua vida. Segue-se a análise realizada por Waldman de obras de Clarice Lispector em que se configura alguma espécie de transgressão, como *A maçã no escuro* ou *A legião estrangeira*. Porém, o que chama a atenção especificamente para o nosso trabalho é a seguinte síntese:

Assim como Ofélia, Martim, G.H., Mineirinho, ultrapassam o limiar da porta da lei de que trata o conto de Kafka, a escritura de Clarice incorpora a transgressão quando pretende se aproximar da nebulosidade do que não tem nome. (WALDMAN, 1992, p.168)

Este ponto, que retomaremos adiante, sugere que a “ultrapassagem”, da perspectiva da ação dos personagens claricianos, invade a própria narrativa, fazendo com que o texto da autora seja movido por aproximações e deslocamentos, de modo a contestar as próprias fronteiras da linguagem. Conforme exposto anteriormente, este questionamento dos limites da palavra se dá de forma cabal em *Água viva*. A este trecho de *A paixão segundo C.L.* foi referida uma nota de rodapé, em que Waldman comenta:

É curioso relacionar o conto de Kafka, “Diante da lei”, com este fragmento de Clarice, onde ela também utiliza a imagem da porta, trata de sua ultrapassagem, porém, num sentido diverso: “Sinto que nós chegamos ao limiar de portas que estão abertas e por medo ou pelo que não sei, não atravessamos plenamente essas portas. Que no entanto têm nelas já gravados nosso nome. Cada pessoa tem uma porta com seu nome gravado e é só através dela que essa pessoa perdida pode entrar e se achar” (WALDMAN, 1992, p. 168).

⁹ A citação de Clarice Lispector utilizada por Berta Waldman é retirada do livro de Olga Borelli, *Clarice Lispector*:

Um fio condutor parece unir autores aparentemente distantes: Clarice Lispector, Franz Kafka e Walter Benjamin, cada um a seu modo, trataram da tópica liminar. Gagnebin, conforme nos referimos ao longo deste trabalho, aproximou o “limiar inchado” que contamina a obra de Kafka às considerações benjaminianas acerca da pobreza dos ritos de passagem na modernidade. Já Lucia Helena aproxima Benjamin da ficcionista Lispector ao longo de sua obra *Nem musa, nem medusa*, chegando a imaginar um possível encontro entre os dois escritores, uma vez que tanto a obra do frankfurtiano quanto a de nossa autora encontram-se marcadas pela desconstrução da história enquanto movimento linear, progressivo; são ambos autores que privilegiam a fragmentação, tanto na forma quanto na concepção ética que atravessa seus textos. Como vemos, Berta Waldman também aproxima nossa escritora de Kafka, utilizando-se do conto *Diante da lei* como mote para seu trabalho a respeito da transgressão em Clarice Lispector. A citação de que Waldman se utiliza, a respeito das portas, só vem alinhar ainda mais a temática liminar, ao mesmo tempo em que denuncia a autoconsciência de Clarice Lispector ao ilustrar esta preocupação com as *passagens* ao longo de sua obra.

Quando se fala em limiares que se apontam concretamente no texto, em suas metáforas de aposentos e degraus, necessariamente se toca na questão do espaço. O espelho, procuramos mostrar, está encadeado às transições dos personagens, além de ser, ele próprio, ferramenta de desestabilização do espaço, capaz de alterar a percepção. Falar de espaço em articulação com a temática do espelho, assim, comporta três atitudes diferentes e complementares, uma imbricada na outra, no texto literário: (a) o próprio espelho como espaço de vertigem e amplidão; (b) a alteração do espaço onde está o espelho consultado pelos personagens, que, em Clarice Lispector, é em geral o espaço privado (quartos, banheiros), e (c) a figuração do espelho e do limiar no espaço público, que dissolve fronteiras e desestabiliza a percepção do sujeito cidadão, que ora toma emprestado de Baudelaire ares de um *flâneur* perplexo, como na crônica de Lispector *Brasília*, ora se vê passivamente engolfado por um ambiente que lembraria Kafka, como no conto *A procura de uma dignidade*. Os dois textos mencionados serão analisados em outro momento de nosso trabalho.

4.2 O espelho incômodo

As personagens a que nos referimos até agora – Laura, de *A imitação da rosa*, Joana, de *Perto do coração selvagem*, Lóri, de *Uma aprendizagem*, a narradora de *Água Viva*, a rapariga de *Devaneio e embriaguez*, a esposa de *Os obedientes*, a personagem “mãe” de *A menor mulher do*

mundo, têm em comum o fato de se olharem ao espelho em momentos decisivos ou transicionais em cada texto. A narradora de *Água Viva* destaca-se da galeria de outros personagens, uma vez que o trecho que a apresenta em frente ao espelho não é contextualizado espacialmente. No entanto, ainda que não possamos situá-la em nenhum lugar específico, a narradora admite ser o espaço privado aquele onde se pode encontrar o espelho:

Para isso [enxergar o espelho] há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da coisa. (LISPECTOR, 1993, p.84)

Dentre as personagens arroladas anteriormente, são Laura e a rapariga que efetivamente possuem penteadeiras, diante das quais se olham. Nos outros textos, as personagens se procuram em espelhos que estão em quartos ou banheiros, mas sem que haja indicação do móvel que comporta o objeto. O espelho parece estar intrinsecamente, na obra de Clarice Lispector, relacionado ao âmbito privado, sendo parte do mobiliário das casas das personagens, onde elas, reclusas, se admiram e se questionam. O questionamento traz outros aspectos que convergem para a ambiguidade do reflexo, como notamos, por exemplo, quando Laura se vê refletida como a “esposa marrom” e tranquila, descrição que configura seu duplo, quando ela se restringe a desempenhar a função social de cônjuge e dona de casa, em atitude evidentemente marcada pelo patriarcado. A rapariga do outro conto de *Laços de família*, conforme demonstramos, está em frente ao espelho quando lhe chegam dados do ambiente público, sons que vêm da rua e que alteram e confundem a percepção e a conotação do espaço íntimo.

A popularização do espelho e sua admissão enquanto parte dos objetos domésticos são relativamente recentes, datando dos fins do século XIX. A respeito disso, escrevem os autores de *A história da vida privada* que

A contemplação de sua própria imagem cessa aos poucos de constituir um privilégio. É necessário deplorar neste ponto a inexistência de um grande estudo sobre a difusão e as formas de emprego do espelho. Efetivamente, vários indícios apontam como essencial a história do olhar para si. Nas aldeias do século XIX, apenas o barbeiro possui um verdadeiro espelho, reservado para o uso masculino. Os mascates difundem os pequenos espelhos para que mulheres e moças possam contemplar seu rosto; mas as aldeias ignoram os espelhos em que se vê o corpo inteiro. Entre os camponeses, a identidade corporal continua a ser lida nos olhos dos outros, a revelar-se por meio da escuta de uma percepção interior. “Como viver em um corpo que não se viu” em seus menores detalhes, indaga Véronique Nahoum; eis aí uma questão que é preciso colocar para os historiadores da sociedade rural. Então compreendem-se melhor as interdições que pesam, em tal

ambiente, sobre o uso do espelho: apresentá-lo a um bebê pode deter seu crescimento; deixar um espelho descoberto após a morte traz azar.

Nas classes abastadas, o código de boas maneiras proibirá por muito tempo que uma moça se admire nua, mesmo que seja através dos reflexos de sua banheira. Há pós especiais com a missão de turvar a água do banho, de forma a prevenir tal vergonha. O estímulo erótico da imagem do corpo, exacerbado por semelhante proibição, frequenta essa sociedade que enche os bordéis de espelhos antes de pendurá-los, tardiamente, na porta do armário nupcial.

No final do século, a difusão citadina desse ambíguo móvel permite a organização de uma nova identidade cultural. No indiscreto espelho a beleza desenha para si uma nova silhueta. O espelho de corpo inteiro autorizará o afloramento da estética do esbelto e guiará o nutricionismo por novos rumos. (ARIÈS e DUBY, 2009, p.394-395).

O uso do espelho, como se pode observar através da argumentação de Ariès, começa a representar perigo a partir do momento em que é trazido ao âmbito privado, parcialmente porque trazia consigo a possibilidade de autoerotização do corpo – tema de que partiu Freud, como se sabe, para o desenvolvimento de sua teoria do narcisismo. Com os malefícios da autocontemplação se preocupara, séculos antes, Padre Antônio Vieira, que em um de seus sermões – o *Sermão do demônio mudo* (1661) – atentara para o cuidado que se deveria ter com os espelhos que porventura se trouxessem para a clausura. Para o jesuíta, a figura do espelho equivale à figura de um demônio que se difere dos demais, por não poder ser pressentido e nem derrotado com orações e jejuns. O “demônio mudo” materializado no espelho seduz e desvia a atenção que se deveria dedicar a Deus, substituindo a servidão divina pela idolatria da própria imagem. O narcisismo relacionado à admiração do próprio reflexo é perigoso, uma vez que, da mesma forma que um anjo pode vir a se tornar demônio, também uma devota¹⁰ pode se desviar dos caminhos cristãos. Por isso, aquilo que o espelho reflete deve ser encarado com extrema desconfiança.

O confronto com o próprio corpo, como se pode verificar tanto em Ariès quanto em Vieira, representa uma situação ameaçadora da ordem. Os riscos da autocontemplação estão relacionados, assim, não ao uso profissional ou funcional do espelho, mas à sua entrada na esfera privada, alterando, assim, o espaço, implicando em maior consciência corporal, e na possibilidade de questionamento crítico acerca da própria imagem. Se o objeto, quando Clarice Lispector escreve, no século XX, já está inserido no mobiliário das casas como um item comum, nem por isso ele está destituído de sua natureza ambígua e perturbadora. Procedimento de que se serve a autora com frequência, o deslocamento e o tratamento insólito dado a eventos, objetos e situações também faz parte dos expedientes utilizados para se falar do espelho, ou ainda, de móveis que o contenham. Para mostrar como a alteração do espaço se relaciona com os móveis, os quartos e os espelhos, cabe

¹⁰ A sedução do espelho é, no texto de Vieira, exclusivamente fatal às mulheres: “E chamam-se meninas, e não meninos porque a mesma natureza parece que fez os espelhos para as mulheres, e não para os homens”. (1957, p. 226)

trazer uma crônica da autora, publicada em *Para não esquecer*, mas que compreende também um trecho de *Água Viva*. Trata-se de *Esboço de um guarda-roupa*, e está reproduzida na íntegra abaixo:

Parece penetrável porque tem uma porta. Ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com pessoas: a gente se olha ao seu espelho sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido, sem saber como ser mais discreto. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso. Cerra-se, porém, a porta-espelho – e, ao movimento, na nova composição do quarto em sombra, entram frascos e frascos de vidro. (Rápida esperteza, contribuição ao quarto, indício de vida dupla, influência no mundo, eminência parda, o verdadeiro poder nos bastidores.) (LISPECTOR, 1999, p.28-29).

Há uma mudança significativa quando o mesmo texto aparece em *Água viva*:

Vejo que o guarda-roupa parece penetrável porque tem uma porta. Mas ao abri-la, vê-se que se adiou o penetrar: pois por dentro é também uma superfície de madeira, como uma porta fechada. Função do guarda-roupa: conservar no escuro os travestis. Natureza: a da inviolabilidade das coisas. Relação com as pessoas: a gente se olha ao espelho da parte de dentro de sua porta, a gente se olha sempre em luz inconveniente porque o guarda-roupa nunca está em lugar adequado: desajeitado, fica de pé onde couber, sempre descomunal, corcunda, tímido e desastrado, sem saber como ser mais discreto, pois tem presença demais. Guarda-roupa é enorme, intruso, triste, bondoso.

Mais eis que se abre a porta-espelho – e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva.

Aí posso pintar a essência de um guarda roupa. (LISPECTOR, 1993, p.87-88)

Se em *Esboço de um guarda-roupa* a porta é fechada e, a partir daí, o ambiente se modifica, em *Água viva* é a partir da abertura da porta que o mesmo ocorre. Disso, depreende-se que a modificação do cômodo a partir da alteração do guarda-roupa está mais relacionada ao *movimento* do que a propriamente deixar a porta aberta ou fechada; considere-se o fato de que, tanto na crônica quanto no romance, é o fulgor da agitação da porta espelho que causa a iluminação do quarto, por um instante, como num prisma. A crônica aporta ainda o interessante comentário entre parênteses, do qual destacamos a frase “o verdadeiro poder nos bastidores” - relacionada ao espelho, poderia ser equiparada a poder “pintar a essência de um guarda roupa” de *Água viva*, uma vez que só se encontra aquilo que está escondido para além de sua superfície – os travestis, a vida dupla, o poder nos bastidores, a essência de um guarda roupa – a partir da movimentação de sua porta espelhada, que traz ao quarto “contribuição” e “claridade fugidia”.

A essência de um guarda roupa está, assim, relacionada também à desconstrução de seu aspecto funcional. Pois o guarda-roupa, que serviria a um propósito específico, só encontra sua verdadeira natureza ao revelar o espelho que guarda em seu interior. É um objeto, assim, incômodo, desajeitado, que o espelho salva, e que no texto clariciano aparece como revelador quando desprovido de sua intenção primeira, guardar roupas. Retomamos citação de Lucia Helena, já utilizada em outro momento de nosso trabalho:

Esta [a porta-espelho] favorece nova composição com sombra e clareza, liberdade de dizer coisas sem nexos. Ou, pelo menos, de se atingir uma dimensão cuja lógica e nexos sejam diferentes da lógica do fato e do factual. E esta região a atingir, a do ficcional, Lispector a representa na condição de liberdade enquanto ato de percepção que não tem forma. Ou, pelo menos, não tem a forma dos estudos de tema na pintura clássica ou dos estudos de tema na literatura que opera por mímesis da representação. (HELENA, 1997, p.110)

As observações da crítica são contundentes no que diz respeito a alinhar a descrição do guarda-roupa às tendências da prosa clariciano. A busca pela revelação da porta-espelho estaria, assim, relacionada, em sutil alegoria, à própria escrita e ao trabalho de linguagem. Contextualizando a passagem dentro de *Água Viva*, verifica-se imediatamente o fato de a narradora buscar o “atrás do pensamento”, ou seja, aquilo que não está na sua superficialidade. Desmontar o conceito – neste caso, o guarda-roupa – é potencializar novos sentidos para aquilo que estivera canonicamente representado de uma determinada forma.

A exposição *Mobiliário melancólico*, exibida em Porto Alegre em 2006¹¹, propunha o mesmo, a seu modo. O conjunto constituía-se de obras de arte, como desenhos e esculturas, baseadas em móveis tradicionais, como cadeiras, mesas e penteadeiras, entre muitos outros. O inusitado, no entanto, era o fato de as peças ali apresentadas, embora se assemelhassem a móveis comuns, estarem completa ou parcialmente desprovidas de suas funções, ou então, distorcidas. Assim, era possível ver camas em que não se podia deitar, cadeiras nas quais seria impossível alguém se sentar, entre outros exemplos (ZANETTE, 2007). Se a proposta poderia passar por sugestão lúdica, o resultado é assustador: o objeto deslocado ou de seu ambiente ou de sua função perturba o olhar, corroendo a intenção perceptiva e física, do corpo, de aproximar-se para utilizar aqueles objetos.

A obra *Espelho cego*, de Cildo Meireles, não fez parte do catálogo de *Mobiliário Melancólico*. No entanto, ela alinha-se às tendências daquela exposição: um espelho recheado de uma massa cinza, em que não se pode enxergar nada, está evidentemente desprovido de sua funcionalidade. Mais que isso, opera o total desvio: o local de ver e perceber torna-se o local da

¹¹ Exposição realizada entre 07/11 e 3/12 de 2006, na galeria Sotero Cosme da Casa de Cultura Mario Quintana (ZANETTE, 2007).

ausência e da obstrução da visão, apresentando, em negatividade, o vazio. Contextualmente – a obra é de 1970 – pode-se relacionar tal obstrução com os impedimentos de liberdade de conhecimento e criação, característicos da censura da época.



Espelho Cego, de Cildo Meireles. Imagem disponível em <http://thmari.blogspot.com.br/2011/02/o-espelho-cego-cildo-meireles.html>, acesso em 5 de maio de 2012.

Assim como este tipo de obra de arte, o texto clariciano apresenta a recusa de um realismo tradicional, como diz Adorno a respeito do romance moderno (2003). A mesma coisa diz Lucia Helena, em outras palavras, quando considera a porta-espelho do guarda-roupa de *Água viva* índice da “região” a partir da qual se escreve, recusando o “realismo de superfície” tradicional. A respeito da variação da distância estética no romance, escreve Adorno que

No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor é ora deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas. (2003, p.61)

A metáfora de Adorno, ao falar do cinema e da câmera, guia *especialmente* o leitor do romance para diferentes lugares, dos quais a “casa de máquinas” seja talvez representativa da menor distância estética possível. Autorreflexiva e autoconsciente, a própria escrita de Clarice Lispector parece se adentrar em buscas semelhantes ao itinerário oscilante do narrador moderno: por sua intenção de captar, da palavra, aquilo que não é o seu conceito fechado e restritor, a escritora inusitadamente atravessa inúmeros guarda-roupas em busca da porta-espelho de cada um, que

pudesse revelar o estranhamento permanente com o mundo, para usar a ideia de Adorno (2003, p.59), trazendo eventos aparentemente banais e objetos cotidianos sob a luz de uma descoberta chocante.

O mérito do espelho, nesse sentido, é sua polissemia; o desnudamento de personagens e a alteração do ambiente a partir de seu surgimento no texto revela camadas e camadas de significados e de potências. Nosso comentário a respeito da série *Mobiliário melancólico* e do *Espelho cego* de Cildo Meireles, portanto, é no sentido de reforçar a desconstrução do realismo de superfície, do realismo tradicional, aqui operada em objetos do cotidiano. Os espelhos da ficção de Clarice Lispector são, eles também, melancólicos espelhos cegos, em que a possibilidade de visão e reconhecimento é posta em jogo.

Adorno afirma, em sua *Teoria Estética*, que o romance do século XIX, seguindo a tendências das artes em geral, tinha como uma de suas características o mascaramento completo de sua produção; isso fazia com que o resultado final fosse uma espécie de fantasmagoria, uma obra da qual não se poderia rastrear a origem, a construção; é um dar a ver totalizante.

A aparência estética tinha-se elevado, no séc. XIX, à fantasmagoria. As obras de arte apagavam os vestígios da sua produção; provavelmente porque o crescente espírito positivista da arte se comunicava na medida em que ela devia ser um facto e envergonhar-se daquilo por cujo intermédio a sua densa imediatidade se revelara mediatizada. (ADORNO, 1970, p.121)

Este procedimento é inteiramente oposto à ficção de Clarice Lispector, em que a quebra sintática e a organização formal do texto denunciam a sua produção, causando estranheza e perplexidade, muito ao contrário de um romance tradicional. E justamente pela distância entre o romance moderno de Clarice Lispector e aqueles do século XIX que chama a atenção, em *Perto do coração selvagem*, um momento que guarda semelhanças com o romance de Flaubert *Madame Bovary* (1857). Trata-se, no romance clariciano, do início do capítulo intitulado *O casamento* e, na obra do século XIX, do oitavo capítulo da primeira parte, em que Emma e Charles vão a um baile pelo qual a protagonista esperara ansiosamente. Abaixo transcrevemos os dois trechos, primeiramente o de Flaubert:

[Charles] Via-a [Emma] pelas costas, no espelho, entre dois castiçais. Os seus olhos negros pareciam mais negros ainda. Seus bandóis, curvando-se suavemente para as orelhas, tinham reflexos azulados; a rosa que pusera nos cabelos tremia numa haste móvel, como gotas de orvalho artificiais nas fôlhas. Levava um vestido cor de açafão pálido, realçado por três ramos de rosas e verdura.
(...)

Ouviram-se acordes de violino e sons de trompa. Ema desceu a escada,

contendo-se para não correr.

Tinham começado as quadrilhas. Gente ia chegando. Empurravam-se. Ema sentou-se mesmo ao pé da porta.

Ao final da contradança a sala ficou desobstruída para os grupos de homens, que conversavam de pé, e para os criados de libré, que chegavam carregando grandes bandejas. Na fila das senhoras sentadas, agitavam-se os leques, os buquês ocultavam o sorriso e frascos com tampas de ouro volteavam em mãos entreabertas, cujas luvas brancas marcavam a forma das unhas e apertavam a carne nos pulsos. Os enfeites de renda, os broches de diamante, os braceletes de medalhão agitavam-se nos decotes, cintilavam nos colos, tilintavam nos braços nus. (...)

A atmosfera estava pesada; as luzes amorteciam. Iam todos encaminhando-se para a sala de bilhar. Um criado, subindo a uma cadeira, quebrou duas vidraças; ao ruído dos vidros quebrados, a Sra. Bovary voltou a cabeça e viu no jardim, encostadas às janelas, caras de camponeses espiando. Vieram-lhe então à lembrança os Bertaux. Viu a quinta, o charco lodoso, seu pai de blusa sob as macieiras, e via-se a si própria, como outrora, desnatando o leite, com o dedo, nas terrinas da queijaria. Mas, ante a fulguração daquele momento, a sua vida passada, tão clara até então, desvanecia-lhe inteiramente a ponto de chegar a duvidar de que realmente a tivesse vivido. (FLAUBERT, 1970, p.44-45)

E de Clarice Lispector:

Joana lembrou-se de repente, sem aviso prévio, dela mesma de pé no topo da escadaria. Não sabia se alguma vez estivera no alto de uma escada, olhando para baixo, para muita gente ocupada, vestida de cetim, com grandes leques. Muito provável mesmo que nunca tivesse vivido aquilo. Os leques, por exemplo, não tinham consistência em sua memória. Se queria pensar neles não via na realidade leques porém manchas brilhantes nadando de um lado para o outro entre palavras em francês, sussurradas com cuidado por lábios juntos, para frente, assim como um beijo enviado de longe; o leque principiava como leque e terminava com as palavras em francês. Era pois mentira.

Mas apesar de tudo a impressão continuava querendo ir para frente, como se o principal estivesse além da escadaria e dos leques. (...) Desceu pela escadaria de mármore, sentindo na planta dos pés aquele medo frio de escorregar, nas mãos um suor cálido, na cintura uma fita apertando, puxando-a como um leve guindaste para cima. (...)

Parava no último degrau, no largo e sem perigo, pousava levemente a palma da mão sobre o corrimão frio e liso. E sem saber por que sentia uma súbita felicidade, quase dolorosa, um quebranto no coração, como se ele fosse de massa mole e alguém mergulhasse os dedos nele, revolvendo-o maciamente. Por quê? Levantou fragilmente a mão, num gesto de recusa. Não queria saber. Mas agora já lhe surgira a pergunta e como resposta absurda veio-lhe o corrimão refulgente lançado com desenvoltura do alto como uma serpentina envernizada em dia de carnaval. Só que não era carnaval, porque havia silêncio no salão, podia-se ver tudo através dele. Os reflexos úmidos das lâmpadas sobre os espelhos, os broches das damas e as fivelas dos cintos dos homens comunicando-se a intervalos com o lustre, por delgados raios de luz. (LISPECTOR, 1998, p.105-106)

Como se pode notar, existem muitos elementos comuns aos trechos de *Madame Bovary* e *Perto do coração selvagem*. Em ambos, as protagonistas têm fulgurações de momentos passados, sendo que, no caso de Joana, a cena que parece se remeter a seu casamento é por ela examinada

acerca de sua veracidade. A alusão aos leques, à luminosidade, aos vidros, aos broches – elementos, em sua maioria, refletores, trazendo novamente a especularidade e a luz à cena – no texto de Lispector, bem como a insistência de a rememoração de Joana incluir palavras em francês, sugerem uma espécie de intertexto.

Nas duas cenas examinadas, as luzes, vidros e espelhos dissolvem o ambiente, em íntima relação com a memória das protagonistas. Os espaços são diluídos, criando uma atmosfera onírica, vacilante, que as personagens admiram com surpresa – encantamento, no caso de Bovary, e estranheza, no caso de Joana. A memória da vida passada de Emma irrompe no salão de festas, enquanto Joana é levada a questionar a existência da própria memória a partir das sensações despertadas pela cena em que desce os degraus da escadaria, ricamente vestida. O aspecto predominante nas descrições é a translucidez que caracteriza os salões, e o caminhar incerto em direção às rememorações. Parece haver, a partir da montagem de uma cena caótica, com muitos personagens anônimos, movimento, sons e silêncios intercalando-se e os adornos das mulheres e dos salões refletindo uns aos outros, um procedimento que torna o espaço rarefeito, indefinível, à sombra de si mesmo. Assim, poderíamos pensar num espaço poroso, de comunicação com a memória, em que existe troca, e não mera ambientação. Espaço e tempo se tocam e se entrelaçam, sem que apontem para o mesmo referente; é a focalização dada a partir da percepção das protagonistas que define os matizes de cada salão, de cada lembrança.

Com Benjamin, a relação de tempo e espaço se dá, ao longo de sua obra, como fantasmagorias de antigos monumentos, dos quais se veem ruínas. O assunto nos interessa, já que, em nosso comentário às citações de Lispector e Flaubert, nos detivemos a respeito da articulação entre tempo e espaço. O filósofo também se debruçou sobre a questão dos espelhos, escrevendo a respeito da cidade de Paris:

A cidade se espelha em milhares de olhos, em milhares de objetivas. Pois não apenas o céu e a atmosfera, nem apenas os anúncios luminosos nos bulevares noturnos fizeram de Paris a *Ville Lumière*. - Paris é a cidade dos espelhos: o espelhado do asfalto de suas ruas. Diante de cada bistrô recantos envidraçados: aqui as mulheres se veem mais do que em qualquer outro lugar. Destes espelhos é que sai a beleza das parisienses. Antes que o homem as aviste, elas já experimentaram dez espelhos. Uma profusão de espelhos também cerca o homem, sobretudo nos cafés (para clarear o interior destes e para dar uma extensão agradável a todos os diminutos cercados e estabulozinhos nos quais se subdividem os locais parisienses). Espelhos são o elemento intelectual dessa cidade, seu brasão, no qual se inscreveram os emblemas de todas as escolas poéticas.

Como espelhos, que devolvem rapidamente todos os reflexos, apenas deslocados simetricamente assim também faz a técnica dos chavões das comédias de Marivaux: espelhos lançam no interior de um café o exterior agitado – a rua -, tal qual um Hugo, um Vigny gostavam de captar ambientes e situar suas narrações diante de um fundo histórico.

Os espelhos que, nos bistrôs, pendem turvos e desalinhados são o símbolo do naturalismo de Zola; como se refletem um ao outro numa sequência imensa, um equivalente da infinita lembrança na qual se transformou a vida de Marcel Proust sob sua própria pena. Aquela novíssima coleção de fotografias intitulada “Paris” termina com a imagem do Sena. Ele é o grande e sempre desperto espelho de Paris. Diariamente a cidade lança neste rio suas sólidas construções e seus sonhos de nuvens como se fossem imagens. Magnânimo, ele aceita as oferendas e, em sinal de agradecimento, as fragmenta em mil pedaços. (1995, p.197-198)

A citação acima foi retirada do texto *Rua de mão única*. A análise de Benjamin a respeito do tema, no entanto, é desenvolvida de modo mais completo em um trecho de *Passagens*, intitulado, justamente, *Espelhos*. Em seguida, articulamos os comentários de Benjamin neste último texto à crônica *Brasília*, de Clarice Lispector.

4.3 A cidade e o olhar

A crônica de Clarice Lispector, publicada em *Para não esquecer*, diz respeito às impressões da escritora sobre a cidade em dois momentos distintos: quando ela conhece Brasília, em 1962, e doze anos depois, ao voltar para lá. Já o texto de Benjamin aborda a cidade de Paris, centrando-se na quantidade de espelhos presentes no local e as consequências disso para a visão do passante. Procuramos aproximar os textos de Walter Benjamin e Clarice Lispector, a fim de mostrar como cada autor pôde, a seu modo, articular diferentes aspectos da modernidade a perturbações de ordem visual, que culminam num abalo da percepção do indivíduo na cidade.

Em seu texto, *Espelhos*, publicado em *As Passagens*, Walter Benjamin discorre a respeito da profusão de espelhos na cidade de Paris, relacionando as múltiplas reflexões especulares às ilusões acerca dos espaços citadinos. O *flâneur* caminha por uma cidade ampla, em que os bares, restaurantes e mercearias não têm início nem fim demarcado; em que um aposento parece prolongar-se para longe, mesmo que seja, na verdade, ínfimo. A Paris de Benjamin assemelha-se a uma espécie de labirinto em que, para onde quer que se olhe, não se vê limite concreto para os espaços. A quantidade de espelhos em Paris faz ainda com que a cidade possua uma luminosidade atordoante, já que “horizontes amplos, claros como o dia, estendem-se então por toda a cidade ao cair da noite” (BENJAMIN, 2006, p. 579), impedindo que a escuridão prevaleça.

Os espelhos agem, portanto, como catalisadores de uma percepção diferenciada da cidade, pois desafiam o olhar do passante: não se pode determinar início e fim dos espaços, tantos são os reflexos de espelhos, confundindo a vista. Tornam-se vagas as fronteiras entre realidade e ilusão, pois se perde a origem primeira dos reflexos, e a imagem refletida se confunde com o objeto que

reflete. Nesse sentido, poderíamos dizer que o modo como os locais da cidade se espelham uns aos outros, ou a si mesmos internamente, desafiam uma visão lógica ou cartesiana dos arredores; há desorientação e atordoamento.

O texto de Benjamin sobre espelhos retoma um dos motivos constantes em seus ensaios sobre a modernidade: a predominância do aspecto imagético da cidade moderna, em especial Paris. Este apelo aos olhos não é de todo confortável, como se nota em *Passagens* e se confirma quando Benjamin cita Simmel em *Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo* (1989, p. 36): “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. (...) as cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva.” Nesse sentido, Paris é exemplar, pois a reprodução de imagens através dos reflexos *não* é acompanhada dos respectivos sons dos ambientes e objetos refletidos nos espelhos, intensificando seu aspecto visual, em descompasso com os sons urbanos; assim, a cidade se caracteriza como local de desequilíbrio dos estímulos sensoriais.

Em sua descrição de Brasília, Clarice Lispector atribui à cidade características semelhantes às utilizadas por Benjamin para se referir ao abalo na percepção em Paris. A cidade também tem, para a escritora, um apelo à imagem e ao olhar, em detrimento dos outros sentidos: ela usa inclusive a expressão “silêncio visual” (LISPECTOR, 1999, p. 42) para se aproximar do impacto causado pela paisagem moderna e solitária de Brasília. Embora as fontes deste atordoamento dos sentidos sejam diferentes em Benjamin e em Clarice Lispector, nos dois casos a consequência é uma perturbação visual que desorienta e confunde o sujeito.

A cidade moderna, para Benjamin, é um espaço de circulação da multidão anônima, da aglomeração de pessoas e lugares heterogêneos; a experiência da cidade, com o esbarrar do passante na multidão, traz consigo sucessivos choques. A Brasília, no entanto, a multidão é o que falta: Clarice Lispector insiste no *vazio* da cidade, escrevendo que “é urgente: se não for povoada, ou melhor, superpovoada, será tarde demais: não haverá lugar para as pessoas” (Ibidem, p. 42). Ela se pergunta, ainda: “se não há esquinas, onde ficam as prostitutas de pé fumando? ficam sentadas no chão? E os mendigos? têm carro? pois só se pode andar de carro lá” (Ibidem, p. 46).

Assim, um dos signos mais marcantes na cidade, a multidão, não pode ser vista em Brasília; tal fato causa perplexidade e estranheza naquele que testemunha a completa ausência da massa nas ruas, contrariando a própria idéia que se faz de cidade. Em Paris, Benjamin (2006) afirma que os indivíduos vêm a si próprios em “lampejos” nos olhos dos outros, que se tornam, dessa maneira, outra espécie de espelho; em Brasília, Clarice Lispector diz ter sempre a sensação de estar exposta e vigiada por outros olhos - “o que me apavora é: vista por quem?” (1999, p. 41), ela se pergunta, uma vez que não há quem povoe a cidade.

Um dos aspectos mais alarmantes na percepção tanto de Brasília quanto de Paris é, no entanto, aquilo que Benjamin define nos seguintes termos: “quando dois espelhos se refletem, Satanás prega sua peça preferida, abrindo aqui à sua maneira (...) a perspectiva do infinito” (2006, p. 580). Ou seja, a presença de espelhos que se refletem uns aos outros cria a ilusão de ausência de limites. O que Benjamin sinaliza, por meio desta consideração, é a sensação de *vertigem* propiciada pela disposição das imagens e reflexos na cidade.

Clarice Lispector utiliza termos semelhantes, dizendo que “em qualquer lugar onde se está de pé, a criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira” (1999, p. 41). Pode-se inferir que essa sensação abismal sobre a qual discorre a escritora tem relação com um ponto insistente em sua crônica: o fato de a cidade de Brasília ser “redonda”, não ter esquinas, não permitir que se saiba exatamente onde se está. Nesse sentido, tanto Paris – pela profusão de espelhos – quanto Brasília – pela organização artificial e arredondada dos espaços – não definem “entrada” nem “saída”. A escritora afirma que “Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair” (Ibidem, p. 42); já o filósofo argumenta que “como as paredes são cobertas de espelhos, não se sabe se estamos entrando ou saindo” (BENJAMIN, 2006, p.579). Ele ainda anuncia que, coberta de espelhos, “a parede perde seu significado de limitação de espaço” (Ibidem, p. 583) – a cidade redonda e sem cantos também, pois em Brasília se “olha para baixo, olha para cima, olha para o lado – e a resposta é um berro: nãããão!” (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Há, portanto, indefinição dos limites entre os espaços, nas duas cidades. O impacto dessa desorientação e aprofundamento vertiginoso da cidade é tal que Clarice Lispector chega a afirmar que “Aqui [em Brasília] é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo” (Ibidem, p. 43) – ou seja, fugidio, indefinível, infinito; assim, Brasília é também “o retrato de uma cidade eterna” (Ibidem, p. 44). Essa indefinição e apagamento de fronteiras são ainda intensificados pela onipresença da luz. Em *Espelhos*, lemos que a claridade em Paris se faz presente também à noite; tudo é luminoso e claro, transparente, a todo e qualquer momento. Na crônica de Clarice Lispector, a cidade também não escurece: “Em Brasília nunca é de noite. É sempre implacavelmente dia” (Ibidem, p. 49).

No entanto, esta idéia ganha traços extremamente negativos no texto da escritora. A experiência de sentir permanentemente a presença da claridade está relacionada à insônia e à vigília, e também à sensação de haver um “olho” vigiando os indivíduos. “A luz de Brasília me deixou cega” (Ibidem, p.45), afirma a escritora. A característica apontada aqui é o *excesso*, o excesso de estímulos que, ao ultrapassarem a capacidade de absorção pela percepção humana, embotam os sentidos em vez de estimulá-los. Em Brasília “ninguém morre porque lá não se pode fechar os olhos”. A autora ainda acrescenta que “tudo lá é as claras e quem quiser que se vire” (Ibidem, p.

47). Curiosamente, tanto em meio à multidão de Paris quanto na solidão de Brasília, o indivíduo se sente *visto*, observado, sem poder detectar seu observador. Como já mencionamos anteriormente, a quantidade de espelhos em Paris faz com que se perca a origem dos reflexos, impedindo que o sujeito destaque, em meio às imagens, o objeto – ou o indivíduo – original. Os olhos dos passantes também se transformam em espelhos, refletindo, em lampejos, os rostos de outras pessoas. Assim, à semelhança do “olho” que vigia a cronista Clarice Lispector, aquele que anda pela capital francesa também está sempre sendo visto, a despeito do inegável contraste entre as duas cidades no tocante à presença e à ausência da multidão.

É na aparência de fantasmagoria assumida pelas imagens que a presença de espelhos em Paris encontra uma de suas manifestações mais perturbadoras. Como afirma Adorno (2005) a respeito da música de Wagner, a fantasmagoria se dá na impossibilidade de traçar a origem do fenômeno que se admira - da melodia, neste caso - criando a ilusão de que esta é uma realidade à parte. A ideia é repetida em sua *Teoria Estética*, em citação utilizada à página 134 deste trabalho, onde o filósofo discorre acerca dos romances do século XIX, que se apresentam como fantasmagorias através do mascaramento de sua constituição. São objetos que se apresentam como surgidos a partir de si mesmos, escondendo sua origem e o processo que possibilitou que existissem, em primeiro lugar.

Seguindo esta linha de raciocínio, em *Espelhos*, perde-se a origem da imagem que possibilitou os reflexos especulares, fazendo com que se questionem as fronteiras entre realidade e ilusão, confundindo-se espaços *geradores* de reflexos e espaços *gerados* pelos reflexos. Mas se para Adorno a fantasmagoria parece repousar no mascaramento, o que reforça a base marxista do conceito, para Benjamin o fenômeno repousa ainda na *tensão* entre o arcaico e o moderno. Sobre Paris, Benjamin afirma que

assim como as rochas do mioceno ou do eoceno carregam em si parcialmente a impressão de monstros destes períodos geológicos, situam-se hoje as passagens nas grandes cidades como cavernas com os fósseis de um animal extinto: dos consumidores da época pré-imperial do capitalismo, o último dinossauro da Europa. (2006, p.582)

Em outras palavras, para o filósofo, passagens e monumentos das grandes cidades evocam um passado que se anuncia mesmo sob a fachada do moderno; há indícios, ruínas que permanecem como símbolos fantasmáticos de uma anterioridade no ambiente urbano. As impressões descritas por Clarice Lispector a respeito de Brasília são extremamente problemáticas nesse sentido. Se em Benjamin os elementos modernos da cidade anunciam as ruínas de seu passado na forma de fantasmagoria, Brasília *não tem passado*. A cidade não tem absolutamente qualquer origem ou

explicação de sua existência, no sentido *processual* da História: “Brasília é artificial. Tão artificial como devia ter sido o mundo quando foi criado” (LISPECTOR, 1999, p. 40). Sem história, artificial e despovoada, Brasília é a própria imagem da reificação. Instigada pelo surgimento do local, Clarice Lispector faz referências ao que poderia ter sido o passado da cidade:

Brasília é de um passado esplendoroso que já não existe mais. Há milênios desapareceu esse tipo de civilização. No século IV a.C. era habitada por homens e mulheres louros e altíssimos que não eram americanos nem suecos e que faiscavam ao sol. Eram todos cegos. (...) Milênios depois foi descoberta por um bando de foragidos que em nenhum outro lugar seriam recebidos: eles nada tinham a perder. Ali acenderam fogo, armaram tendas, pouco a pouco escavando as areias que soterravam a cidade. (Ibidem, p. 41)

As enigmáticas especulações conotam a perplexidade face à inexistência de anterioridade em Brasília. O mero fato de Brasília existir exige uma explicação; mas como não há passado – pois sua “gênese” foi artificial – não há identidade a ser reconstituída através da paisagem. O que sobram são fantasmas: “Brasília é mal assombrada”; “Não me espantaria cruzar com árabes na rua. Árabes antigos e mortos” (Ibidem, p. 43). Em vez da multidão, legiões de fantasmas habitam a cidade. Os prognósticos também são negativos: “Que será de Brasília no ano, digamos, de 3000? Quanta ossada” (Ibidem, p. 57). A cidade é, ainda, “um futuro que aconteceu no passado” (Ibidem, p. 50). Como se pode notar, as considerações da escritora denunciam uma imagem agônica da cidade, percebida como um projeto frustrado de progresso que se anuncia solitário em sua glória, sem que haja qualquer referência à constituição histórica do local.

Por isso mesmo, “Brasília não é. É apenas o retrato de si própria” (Ibidem, p.50). Lá, existem apenas adjetivos, mas nenhum substantivo (Ibidem, p. 48): essa afirmação repisa o fato de que “Brasília não é”, pois se pode falar da coisa, mas não se consegue chegar a ela. Brasília é um retrato, “o perfil imóvel de uma coisa” (Ibidem, p. 43), mas não é nada por si só. Essa impressão assombrada de Brasília contamina a percepção do sujeito sobre si mesmo: “Eu. A fantasmagórica. Meu nome não existe. O que existe é um retrato falsificado de um retrato de outro retrato meu. Mas a própria já morreu” (Ibidem, p. 53-54). A imagem negativa da cidade é, portanto, reiterada no próprio indivíduo, que experimenta, ele também, a desintegração de sua identidade. Em Brasília, perde-se a humanidade, e, com isso, também se deixa de *ser*, como mostra o trecho citado; Brasília é uma cidade em que o indivíduo se aliena de si mesmo. E a escritora questiona: “Ó espelho partido: quem é mais bonita que eu? Ninguém, responde o espelho mágico. Sim, bem sei, somos nós duas.” (Ibidem, p. 53). A obscura afirmação sublinha a perda de identidade da voz narrativa, aqui identificada com a cidade em sua beleza artificial, apenas reflexo, apenas um “retrato de si

mesma”. O espaço da cidade de Brasília, como um retrato, está exposto à visão, mas não chega a se revelar; algo para além da percepção se mantém inacessível, fazendo com que o olhar seja insuficiente para dar conta do aspecto do local.

Dessa maneira, a originária ligação entre o ato de ver e o conhecimento é quebrada; uma concepção cartesiana da percepção não se sustenta em nenhum dos espaços discutidos pelos autores em exame. Tanto a crônica de Clarice Lispector quanto o ensaio de Walter Benjamin expressam descompasso entre a expectativa de reconhecimento, compreensão e orientação nos espaços citadinos através do olhar, e aquilo que as passagens da cidade de fato expõem ao indivíduo: o olhar se torna precário, perturbado pelo excesso e pela confusão de limites. Alfredo Bosi, em seu estudo *A fenomenologia do olhar* (1988), sublinha a existência, na tradição do pensamento filosófico, da relação entre o olhar e a verdade. Já no início do ensaio, o crítico define o ato de ver como primordialmente um “ato de significação” (Ibidem, p. 65), ou seja, participante na construção de sentido. Ainda que se modifique ao longo da história, e passe por diferentes concepções intelectuais, há uma certa permanência no sentido de entrelaçar “visão e entendimento”, que, na Renascença, por exemplo, estão em “estreitíssima relação” (Ibidem, p. 75).

Quando examinada à luz do pensamento de Descartes, por sua vez, a visão como forma de conhecimento adquire o recorte racional proposto pelo filósofo, que, em seu “código racionalista”, só admite “*uma* visão verdadeira” (Ibidem, p.76). Dessa forma, como ocorre com o restante da filosofia de base cartesiana, a insistência é na unidade, na totalidade e nas certezas. Apesar das modificações históricas, o conceito de visão se sustenta como instância capaz de transmitir conhecimento sobre o mundo e sobre o indivíduo; e é justamente esta conexão que se rompe nos textos ora estudados. Para Benjamin e Lispector, ver *não* implica conhecer; a percepção é desafiada, e cabe a Brasília o mistério atribuído por Clarice Lispector, ou seja, seu mistério de imagem que não se deixa desvendar – pois de Brasília a própria Brasília está ausente: “o Ovo¹² faz falta” (LISPECTOR, 1999, p. 48).

As afirmações na crônica *Brasília* de que a cidade seria somente o retrato de si mesma remetem ao ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de Walter Benjamin. Ele afirma que “mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra.” (1994, p. 167) Expandindo a afirmação para Brasília – que, apesar de ser uma cidade, foi *criada*, inventada, assim como um objeto – problematiza-se ainda mais a questão de seu “aqui e agora”, posto que “Brasília fica em

¹² Cabe ressaltar que o *ovo* é tema recorrente nas obras de Clarice Lispector, constantemente referido em seus textos para tratar da temática da origem, do insondável, daquilo que não é inteiramente apreensível, mas de que se tenta inferir o passado, o anterior. Na crônica examinada neste trabalho, entende-se que a “falta do ovo” está relacionada à ausência de passado e de indícios de uma origem para a cidade de Brasília.

lugar nenhum”, e “antes de nascer já nasceu, a prematura” (LISPECTOR, 1999, p. 50). Em reflexão posterior de Benjamin no mesmo ensaio citado, lê-se que

No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. (1994, p. 169, trechos em itálico no original)

Ao articular percepção, história e sociedade, Benjamin aponta para o caráter constante de mudanças e transitoriedade da forma de percepção no processo de formação das coletividades. No entanto, segundo a crônica de Clarice Lispector, Brasília é artificial, inventada; a percepção que a cidade exige do sujeito não condiz com o condicionamento histórico a que ele se submete, no momento da construção da capital. Brasília é um desafio ao olhar: não se está pronto para absorver seu impacto, porque ele não é histórico da maneira como entende Benjamin.

Apesar dos contrastes entre os dois textos e as duas cidades abordadas, o que se depreende da leitura de Walter Benjamin e Clarice Lispector é o estado de profunda perplexidade vivida pelo sujeito na cidade moderna. A vertigem experimentada na confusão de espaços causada em Paris pelos espelhos e em Brasília pela “ausência de esquinas” estende a cidade ao infinito, colocando à prova a capacidade de apreensão do indivíduo. A cidade de Brasília surge como um fenômeno inexplicável, assim como Paris, que assombra por sua luminosidade e indefinição. A dificuldade de orientação verificada nas duas capitais é denunciada pelos autores estudados através de descrições que insistem nos aspectos *excessivos* das cidades, revelando a impossibilidade de o indivíduo abarcar todos os seus estímulos.

Uma personagem clariciana passa por uma experiência de semelhante perturbação, porém agora devido à profusão de esquinas e labirintos na cidade do Rio de Janeiro: trata-se da Sra. Jorge B. Xavier, de quem falaremos a seguir.

4.4 Nos labirintos do Maracanã

A procura de uma dignidade, conto que abre o livro *Onde estivestes de noite*, apresenta sua protagonista – Sra. Jorge B. Xavier – em uma situação bastante inusitada. Perdida no estádio do Maracanã, esta mulher de quase 70 anos procura o local onde ocorreria um evento, uma conferência da qual ela desejava participar. Os detalhes exatos deste programa, o leitor não conhece; sabe apenas que é urgente que a Sra. Jorge B. Xavier consiga chegar até o lugar certo. A necessidade de

estar presente nesta conferência justifica-se pelo fato de que ela “se forçava a não perder nada de *cultural* porque assim se mantinha jovem por dentro” (LISPECTOR, 1999b, p.9, itálico no original). No entanto, a motivação aparentemente banal do enredo – procurar pelo local certo do compromisso – se desenvolve em vertiginosa desorientação, transformando esta busca em uma angustiante jornada de frustrações e desencontros.

Para começar, ao perceber que está no Maracanã, a protagonista

simplesmente não saberia dizer como entrara. Por algum portão principal não fora. Pareceu-lhe vagamente sonhadora ter entrado por uma espécie de estreita abertura em meio a escombros de construção em obras, como se tivesse entrado de esguelha por um buraco feito só para ela. O fato é que quando viu já estava dentro. (Ibidem, p.9)

Como mostra este primeiro parágrafo do conto, a protagonista adentra o estádio de maneira enviesada – não fora por algum portão principal, não fora uma entrada legítima, mas sim um ingresso oblíquo, “por um buraco”, “em meio a escombros”. Já neste início do texto, o título *A procura de uma dignidade* exige a atenção do leitor. Afinal, a Sra. Jorge B. Xavier – tratada pelo nome de seu marido, sem autonomia, e com uma inicial abreviada, como uma incógnita – teve de se esgueirar para conseguir entrar ali, onde deveria procurar o local da conferência. De fato, uma entrada “por escombros”, passando pelos detritos de uma pretensa construção, não guarda o mais vago sinal de *dignidade*, pelo contrário; a imagem de uma pessoa idosa se esgueirando por um buraco para entrar no estádio é uma cena de humilhação, rebaixamento.

Entretanto, esta ideia da entrada por um buraco, quando se dá atenção ao predicado que a acompanha - “vagamente sonhadora” - também remete à confusão, à imprecisão, a aspectos inexplicáveis do momento da passagem da protagonista de um local a outro. Passagem por estreita abertura, com matizes de fantasia e delírio, que lembra a Alice de Lewis Carroll caindo em seu País das Maravilhas através da toca do coelho, quando persegue o estranho animal. Mediante outros exemplos no decorrer da narrativa de Clarice Lispector, a aproximação dos dois textos ficará mais clara; por ora, cabe transcrever o início das aventuras de Alice, e o modo como ela vai parar no País das Maravilhas:

Não havia nada de *tão* extraordinário nisso; nem Alice achou assim *tão* esquisito ouvir o Coelho dizer consigo mesmo: “Ai, ai! Ai, ai! Vou chegar atrasado demais!” (quando pensou sobre isso mais tarde, ocorreu-lhe que deveria ter ficado espantada, mas na hora tudo pareceu muito natural); mas quando viu o Coelho *tirar um relógio do bolso do colete* e olhar as horas, e depois sair em disparada, Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda a pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca.

No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem

nem pensar de que jeito conseguiria sair depois.

Por um trecho, a toca de coelho seguia na horizontal, como um túnel, depois se afundava de repente, tão de repente que Alice não teve um segundo para pensar em parar antes de se ver despencando num poço muito fundo. (CARROLL, 2009 p.13-14)

Como se pode notar, não é somente o ingresso em um ambiente estranho e, por vezes, hostil que aproxima as duas narrativas. O Coelho que checa a todo momento o relógio, temendo se atrasar, assemelha-se à própria Sra. Jorge B. Xavier, preocupada com o seu compromisso, sem nem mesmo saber onde ele terá lugar. Na obra de Lewis Carroll, o Coelho é um personagem que passa por Alice diversas vezes, sempre da mesma maneira: apressado, conferindo as horas, temendo seu atraso, sem saber para quê se atrasaria. De maneira análoga ao que ocorre com a jovem Alice, também a protagonista clariciana encontra-se desorientada no universo em que adentra: percebendo-se no estádio, ela passa de corredor em corredor, desembocando em diferentes lugares do Maracanã, todos eles desconhecidos e vazios. A caminhada é labiríntica, e ela é incapaz de chegar ao local onde deve encontrar outras pessoas para a conferência. Tal desorientação é descrita da seguinte maneira:

E quando [Sra. Jorge B. Xavier] viu, percebeu que estava muito, muito dentro. Andava interminavelmente pelos subterrâneos do Estádio do Maracanã ou pelo menos pareceram-lhe cavernas estreitas que davam para salas fechadas e quando se abriam as salas só havia uma janela dando para o estádio. (...)

Então a senhora seguiu por um corredor sombrio. Este a levou igualmente a outro mais sombrio. Pareceu-lhe que o teto dos subterrâneos eram baixos.

E aí este corredor a levou a outro que a levou por sua vez a outro.

Dobrou o corredor deserto. E aí caiu em outra esquina. Que a levou a outro corredor que desembocou em outra esquina.

Então continuou automaticamente a entrar pelos corredores que sempre davam para outros corredores. (...) (LISPECTOR, 1999b, p.9)

A exploração da terrível perspectiva de se passar de um local a outro sem se chegar, de fato, a lugar algum – perdendo-se inclusive de um objetivo primeiro, como ocorre com a Sra. Jorge B. Xavier em determinado momento do texto – não é exclusiva da literatura de Clarice Lispector. De fato, talvez um dos escritores mais hábeis em dirigir seu protagonista, e também seu leitor, por labirintos e buscas improficuas tenha sido Franz Kafka. A leitura de passagens de *O Processo* mostra o quanto as situações vividas por Josef K. e pela Sra. Jorge B. Xavier assemelham-se no que toca à perturbação experimentada pelos protagonistas, e às suas baldadas procuras, de porta em porta, sem sucesso. O trecho a seguir, retirado do segundo capítulo de *O Processo, Primeiro Inquérito*, corresponde ao momento em que Josef K. procura pelo tribunal onde deveria se apresentar:

Pensou que iria reconhecer a casa à distância por algum sinal que ele próprio não imaginara com precisão, ou já de longe por algum movimento especial diante da entrada. Mas a rua Julius, onde o tribunal deveria estar e em cujo começo K. ficou parado por um instante, tinha dos dois lados prédios quase uniformes, altos, cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre. (...)

K. se aprofundou na rua, devagar, como se agora já tivesse tempo, ou como se o juiz de instrução o visse de alguma janela e portanto soubesse que ele havia chegado. Era pouco mais de nove. A casa estava bem distante, era de uma extensão incomum, o portão de entrada parecia particularmente alto e amplo.

(...)

K. voltou-se para a escada que devia levá-lo à sala de audiência, mas ficou outra vez parado, pois além dessa escada viu no pátio três outras escadarias e, fora isso, uma pequena passagem no fundo, que parecia dar acesso a um segundo pátio. Irritou-se por não lhe terem indicado melhor o caminho, sem dúvida o tratavam com estranha negligência ou indiferença, ele pretendia deixar isso registrado em alto e bom som.

(...)

No primeiro andar começou a busca propriamente dita. Já que ele não podia perguntar pela comissão de inquérito, inventou um carpinteiro chamado Lanz – o nome lhe ocorreu porque o capitão, sobrinho da senhora Gurbach, se chamava assim – e pretendia perguntar, em todos os apartamentos, se ali morava o carpinteiro Lanz, para ter desse modo a possibilidade de olhar dentro das casas. Mas ficou evidente que na maioria dos casos isso era possível sem maior dificuldade, pois quase todas as portas ficavam abertas e as crianças entravam e saíam correndo. (KAFKA, 2003, p.37-39)

Assim se inicia mais uma parte da malograda busca de Joseph K. No fragmento citado, chama a atenção o vocabulário utilizado para descrever sua procura: escadarias, pátios, caminhos e uma pequena passagem, palavras que descrevem fisicamente partes de aposentos que servem para *levar* a algum lugar. Como se sabe, o protagonista de *O processo* não chegará a conhecer o motivo pelo qual está sendo processado, e seu perambular vago resultará mal sucedido; assim, as descrições concretas de estádios liminares em prédios, ruas e casas faz parte de toda a construção do enredo, contribuindo para a atmosfera de pesadelo.

O conto de Clarice Lispector, não menos complexo, também não restringe as “modalidades” de incompreensão entre os personagens; a narrativa, por sinal, segue um rumo bastante surpreendente, e, à maneira kafkiana, sem resolução. Jeanne-Marie Gagnebin assinala muito bem as estereis procuras das personagens de Kafka, baseando-se no conceito benjaminiano de limiar em seu texto *Entre a vida e a morte*. O artigo em questão, utilizado em nossa leitura de *Os Obedientes*, será retomado nesta análise, desta vez direcionando as considerações da autora à questão concreta vinculada ao limiar: sua representação imediata através de locais de passagem propriamente ditos, tais como portas, soleiras e escadas. Tal argumentação se mostra extremamente produtiva para a discussão de *A procura de uma dignidade*:

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, *seuil*, pertence igualmente

ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de “passagens”, justamente de transições, em alemão, registro do *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho ou também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, diferente, às vezes oposto. Seja ele simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção num palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo. (2010, p.14)

A questão do tempo parece ser central para esta narrativa de Clarice Lispector; a protagonista está a todo momento debatendo-se com sua idade e com as consequências dela em seu corpo, e boa parte desta sua caminhada buscando tanto o local da conferência, quanto tentando chegar à sua própria casa, conforme veremos adiante, está relacionada com o tempo, e não apenas com o espaço. Este dado, que aparece insistentemente ao longo do texto, ganha muita força ao final do conto. Por ora, é interessante acompanhar o desenrolar da procura da Sra. Jorge B. Xavier. Os parágrafos transcritos em seguida mostram o que ocorre quando ela finalmente encontra uma pessoa com quem se consultar sobre o local da conferência:

Foi então que encontrou num corredor um homem surgido do nada e perguntou-lhe pela conferência que o homem disse ignorar. Mas esse homem pediu informações a um segundo homem que também surgira repentinamente ao dobramento do corredor.

Então esse segundo homem informou que havia visto perto da arquibancada da direita, em pleno estádio aberto, 'duas damas e um cavalheiro, uma de vermelho'. A Sra. Xavier tinha dúvida de que essas pessoas fossem o grupo com quem devia se encontrar antes da conferência, e na verdade já perdera de vista o motivo pelo qual caminhava sem nunca mais parar. De qualquer modo seguiu o homem para o estádio, onde parou ofuscada no espaço oco de luz escancarada e mudez aberta, o estádio nu desventrado, sem bola nem futebol. Sobretudo sem multidão. Havia uma multidão que existia pelo vazio de sua ausência absoluta. (LISPECTOR, 1999b, p.10)

“Repentinamente”, de modo inesperado como tudo o que ocorre neste conto, o homem surge e, com ele, mais outro. A informação que ele oferece, no entanto, é vaga e inusitada. Tudo o que o homem pode informar é que havia, em uma das arquibancadas do estádio vazio, *duas damas e um cavalheiro, uma de vermelho*; chama a atenção o vocabulário utilizado pelo personagem, as palavras que saltam de seu contexto, soando levemente antiquadas: dama e cavalheiro. E o campo estéril, *desventrado*, que se abre aos olhos da protagonista, sem bola nem futebol; sem jogo; sem aquilo para o qual ele fora, afinal, designado. Novamente podemos pensar na obra de Lewis Carroll. Em um dos capítulos de Alice, *O campo de croqué da rainha*, tem início um macabro jogo com a

ajuda de flamingos e ouriços no lugar de tacos e bolas. Porém, como a Rainha de Copas ordena, ao longo do jogo, que um a um de seus participantes sejam decapitados, ao final da partida restam apenas três: Alice, o Rei e a Rainha de Copas, que, como a carta do baralho, remete à cor vermelha¹³. Apesar de estar longe de emular o texto original, a imagem de Clarice Lispector parece sim aludir ao texto fantástico.

Este homem que avistara as três pessoas aparece e desaparece no conto, dizendo “as pessoas não podem ter sumido no ar!”, aparentemente perturbado por este fato, embora ele mesmo faça o seu “número” de desapareição. Pese o seu aspecto caricato, este personagem contribui para a atmosfera sombria do conto e sublinha a solidão e a atmosfera devastada do estádio vazio. Aqui, cabe atentar para o contexto de produção do conto, a fim de enriquecer nossa análise. Clarice Lispector publica *Onde estiveste de noite* em 1974, ou seja, período em que o Brasil ainda vivia sob um governo militar; mais que isso, a década de 70 compreende uma fase de intensificação das medidas autoritárias, durante o governo Médici (1969-1974). Uma das frases de efeito da maciça campanha publicitária da época era a famosa “Brasil, ame-o ou deixe-o”, sublinhando o cunho ufanista da política praticada no momento. Uma das estratégias mais significativas para a propaganda do governo militar, no entanto, foi o apelo ao esporte, particularmente ao futebol. A célebre canção *Pra frente Brasil* marcou a Copa do Mundo de 1970, unindo definitivamente o êxito da equipe brasileira às intenções propagandistas do governo.

Por isso mesmo, chama a atenção o fato de nossa autora escolher, para seu conto, um estádio de futebol em que pessoas aparecem misteriosamente, só para depois sumirem sem deixar vestígio. Um estádio em que uma inadvertida Sra. Jorge B. Xavier pode se perder entre buracos e labirintos, corredores sombrios nos subterrâneos do local, o que implícita e sutilmente pode, pela articulação contextual, aludir à clandestinidade dos “porões da ditadura”. Na época em que Clarice Lispector escreve, era comum que pessoas *desaparecessem no ar* – saliente-se o fato de que, até hoje, o destino de muitos corpos de presos políticos, capturados, torturados e mortos, permanece desconhecido, à sombra. Em sua crônica *Armando Nogueira, futebol e eu, coitada (A descoberta do mundo)*, escrita em 1968, a autora discorre a respeito de estar parcialmente alheia ao mundo futebolístico; diz não entender muito do esporte, o que comporta inclusive uma parcela de culpa, colocada de modo bem-humorado: “como poderia eu me isentar a tal ponto da vida do Brasil?” (1999b, p.89). Mais à frente, diz só ter assistido a um jogo de futebol em um estádio, todos os outros sendo vistos na televisão, e comenta: “Sinto que isso é tão errado como se eu fosse uma brasileira errada” (Ibidem, p.90). Com esta observação, salienta-se o aspecto nacionalista envolvido

¹³Some-se a isso a confusão com outra personagem, a Rainha Vermelha, que aparece, na realidade, na sequência de Carroll, *Alice através do espelho e o que ela encontrou por lá*.

no interesse pelo futebol, clichê que tem sido salientado, na história recente do Brasil, em representações do país frente a outras nações. De modo anedótico, considera-se a devoção pelo esporte uma condição *sine qua non* para ser brasileiro, como bem nota a ficcionista. E a autora compartilha suas impressões ao assistir a um jogo:

Não, não imagine que vou dizer que futebol é um verdadeiro balé. Lembrou-me foi uma luta entre vida e morte, como de gladiadores. E eu – provavelmente coitada de novo – tinha a impressão de que a luta só não saía das regras do jogo e se tornava sangrenta porque um juiz vigiava, não deixava, e mandaria para fora de campo quem como eu faria, se jogasse (!). Bem, por mais amor que eu tivesse por futebol, jamais me ocorreria jogar... Ia preferir balé mesmo. (LISPECTOR, 1999a, p.90)

Se esta descrição já se articularia ao cenário proposto em *A procura de uma dignidade*, outro parágrafo da crônica apresenta Clarice Lispector construindo uma personagem em torno de si própria, personagem que lembra os contornos de Sra. Jorge B. Xavier:

O que me humilha [não entender de futebol]. Então, na minha avidez por participar de tudo, logo de futebol que é Brasil, eu não vou entender jamais? E quando penso em tudo no que não participo, Brasil ou não, fico desanimada com minha pequenez. Sou muito ambiciosa e voraz para admitir com tranquilidade uma não participação do que representa vida. Mas sinto que não desisti. Quanto a futebol, um dia entenderei mais. Nem que seja, se eu viver até lá, quando eu for velhinha e já andando devagar. Ou você acha que não vale a pena ser uma velhinha dessas modernas que tantas vezes, por puro preconceito imperdoável nosso, chega à beira do ridículo por se interessar pelo que já deveria ser um passado? (LISPECTOR, 1999a, p.90)

Os comentários da autora sobre o esporte contribuem, portanto, para entender a escolha do Maracanã como espaço inicial do conto. A protagonista de *A procura de uma dignidade*, à semelhança das considerações de Lispector em suas crônicas, sente-se deslocada de seu ambiente. O fato de ela estar perdida, buscando por uma conferência que não ocorreria ali, aliado à caracterização da personagem – uma senhora mais velha, que procura preencher o seu tempo com atividades de todo o tipo – contribuem para a sensação de que Sra. Jorge B. Xavier está à margem, sem local de acolhimento ou de definição, o que pode ser expandido para a sua posição no aspecto social.

Tudo aquilo, por fim, “parecia um jogo infantil onde gargalhadas amordaçadas riam da Sra. Jorge B. Xavier” (LISPECTOR, 1999b, p.10). As desapareições e reaparições, aliadas às gargalhadas amordaçadas que a perseguem neste jogo convocam mais um personagem imortalizado por Carroll, o Gato de Cheshire, caracterizado justamente pelos seus sorrisos amplos – *grins*, no original inglês – e pelas suas aparições e desapareições que desnorteiam Alice. Eis o momento do encontro dos dois

personagens:

Ao ver Alice, o Gato só sorriu. Parecia amigável, ela pensou; ainda assim, tinha garras *muito* longas e um número enorme de dentes, de modo que achou que devia tratá-lo com respeito.

“Bichano de Cheshire”, começou, muito tímida, pois não estava nada certa de que esse nome iria agradá-lo; mas ele só abriu um pouco mais o sorriso. “Bom, até agora ele está satisfeito”, pensou e continuou: “Poderia me dizer, por favor, que caminho devo tomar para ir embora daqui?”

“Depende bastante de para onde quer ir”, respondeu o Gato.

“Não me importa muito para onde”, disse Alice.

“Então não importa que caminho tome”, disse o Gato.

“Contanto que chegue a *algum lugar*”, Alice acrescentou à guisa de explicação.

“Oh, isso você certamente vai conseguir”, afirmou o Gato, “desde que ande o bastante”. (CARROLL, 2009, p.76-77)

As respostas do Gato, vagas e imprecisas, não ajudam Alice a chegar onde quer, como também ocorre no conto de Lispector quando a protagonista pede ajuda para chegar à conferência. Misteriosamente, o Gato desaparece. Alice, todavia,

Ainda estava olhando para o lugar onde o vira quando ele apareceu de novo de repente.

“A propósito, o que foi feito do bebê?”, quis saber o Gato. “Ia me esquecendo de perguntar.”

“Virou um porco”, Alice respondeu tranquilamente, como se o Gato tivesse voltado de uma maneira natural.

“Eu achava que ia virar”, disse o Gato, e desapareceu de novo.

Alice esperou um pouco, com certa esperança de vê-lo de novo, mas ele não apareceu e, depois de um ou dois minutos, ela caminhou na direção em que, pelo que lhe fora dito, morava a Lebre de Março. “Vi Lebres antes”, pensou; “a Lebre de Março deve ser interessantíssima, e talvez, como estamos em maio, não esteja freneticamente louca... pelo menos não tão louca quanto em março.” Enquanto assim pensava, ergueu os olhos e lá estava o Gato de novo, sentado no galho de uma árvore. (CARROLL, 2009, p.78-79).

O excerto acima, além de estabelecer a relação das gargalhadas amordaçadas de *A procura de uma dignidade* com o Gato de Cheshire, ainda traz um novo dado: Alice decidira visitar a Lebre de Março – que era louca, segundo o Gato, assim como ele, o Chapeleiro e a própria Alice, que, se não fosse louca, não teria ido parar lá. A protagonista de Carroll se reconforta com a ideia de que, por estarem em maio, talvez a Lebre não esteja assim tão louca; no conto de Clarice Lispector, também vemos esta fantasiosa relação causal entre acontecimentos e meses do ano. Quando em um momento da narrativa a Sra. Jorge B. Xavier chega em sua casa, lê-se o seguinte:

Enquanto isso, fumava. Lembrou-se de que era mês de agosto e diziam que agosto dava azar. Mas setembro viria um dia como porta de saída. **E setembro era por algum motivo o mês de maio: um mês mais leve e mais transparente.** Foi

vagamente pensando nisso que a sonolência finalmente veio e ela adormeceu. (LISPECTOR, 1999b, p.14, grifos nossos).

Todos esses dados servem para sublinhar a atmosfera de absurdo que tece a narrativa, a sensação permanente de incompreensão e de desorientação experimentada pela personagem, que, cansada de procurar pelo local do evento a que desejava ir, quer simplesmente sair do Maracanã, de qualquer maneira – ela segue procurando, porém agora, por uma porta de saída. Assim é que o narrador anuncia: “A senhora já desistira da conferência que no fundo pouco lhe importava. Contanto que saísse daquele emaranhado de caminhos sem fim. Não haveria porta de saída? Então sentiu como se estivesse dentro de um elevador enguiçado entre um andar e o outro, não haveria porta de saída?” (Ibidem, p.10-11). A repetição da pergunta – não há porta de saída? - dá ênfase ao desespero da personagem; já a imagem de estar presa num elevador entre dois andares retoma a ideia do limiar, de forma aflitiva.

A imagem do elevador enguiçado exemplifica de modo angustiante o que Gagnebin afirma a respeito da obra de Kafka e o vagar contínuo de seus personagens: o momento estaque do elevador entre dois andares, a passagem que não mais se pode concretizar, o perambular que não leva a lugar algum.

A experiência do limiar, da passagem, da transição, as metáforas das portas, dos corredores, dos vestibulos, tudo isso povoa a obra de Kafka – mas não leva a lugar nenhum. Pior: o limiar parece ter adquirido uma tal espessura que dele não se consegue sair, o que acaba negando sua função. Tenta-se atravessar uma porta escancarada sem poder sair do lugar, como se encena na parábola central de *O processo*, “Diante da Lei”. Assim, vagamos na obra de Kafka de limiar em limiar, de corredor em corredor, de sala de espera em outra sala de espera, sem nunca chegar onde se almejava ir e correndo o risco de esquecer o alvo desejado. (GAGNEBIN, 2010, p.19)

É uma vida que se interrompe, uma *sobrevida*, termos que também se articulam à ideia do limiar na modernidade. Aquele espaço que serviria de passagem para outro local, mas que se transforma em estancamento; a movimentação que deveria permitir a chegada num novo destino, mas que se transforma em vagar em círculos. Como o simples desejo de a Sra. Jorge B. Xavier chegar à sua conferência, que resulta num dia inteiro de ir e vir; sim, porque a confusão não termina nem mesmo quando ela consegue finalmente deixar o estádio, depois de se lembrar que o evento não seria ali, mas sim, *mais ou menos perto* de onde ela estava. Ela era distraída, “só ouvia as coisas pela metade, a outra ficando submersa” (LISPECTOR, 1999b, p.11), como se fosse presa de um estado de semi-consciência. As informações voltam a fazer sentido – era perto do estádio, e não dentro dele. Neste momento, sente-se o alívio da personagem; porém, sair dali era urgente, e “a luta

recomeçou pior ainda”, por dar-se conta de que não encontraria nunca lugar algum, pois que nada havia para ser encontrado dentro do Maracanã. Assim é que ela, depois de deixar o local, entra num táxi e diz: “- Moço, não sei bem o endereço, esqueci. Mas o que sei é que a casa fica numa rua – não-me-lembro-mais-o-quê mas que fala em 'Gusmão' e faz esquina com uma rua se não me engano chamada Coronel-não-sei-o-quê.”(Ibidem, 1999b, p.12).

Finalmente a personagem chega ao local da conferência, reconhece as pessoas na calçada. Mas chegar já lhe bastara; ela se perdera de seu objetivo (Ibidem, p.13). A conferência era um pesadelo. Querendo voltar para casa, novamente, em outro carro, pede que lhe levem até o Leblon. Outro vagar: “Daí a pouco notou que rodavam e rodavam mas que de novo terminavam por voltar para uma mesma praça; por que não saíam de lá? Não havia de novo caminho de saída? O chofer acabou confessando que não conhecia a zona sul, que só trabalhava na zona norte.” (Ibidem, p.13-14).

Ela toma outro táxi, finalmente chega em casa, onde se deita nua, toma uma pílula para dormir e espera pelo sono; horas depois, ao acordar com frio, decide sair para comprar uma echarpe. Ao motorista do novo táxi, diz: “Ipanema”, ao que ele questiona: “- Como é que é? É para o Jardim Botânico?” (Ibidem, p.15), breve diálogo que realça a incompreensão envolvendo os personagens. Como se pode notar, sair do estádio não é suficiente para dar fim à confusão de caminhos e destinos. Mais absurdo ainda, neste conto até mesmo o personagem que deveria estar capacitado para a sua função – o motorista de táxi – admite não saber transitar pela zona sul do Rio de Janeiro.

O momento de ruptura com esta dinâmica vem na segunda vez em que a protagonista chega em sua casa, após a saída para a compra da echarpe. Um pouco “sem ter o que fazer” (Ibidem, p.15), pois o marido viajara para São Paulo, a Sra. Jorge B. Xavier se vê entre duas opções: tomar outra pílula para dormir ou procurar uma letra de câmbio que estava perdida. Iniciou a procura – que, como todas as procuras do conto, se mostrou ineficaz num primeiro momento. No entanto, no decorrer desta busca, enquanto olha ajoelhada embaixo da cama, algo a interrompe:

Então percebeu que estava de quatro.

Assim ficou um tempo, talvez meditativa, talvez não. Quem sabe, a Sra. Xavier estivesse cansada de ser um ente humano. Estava sendo uma cadela de quatro. Sem nobreza nenhuma. Perdida a altivez última. De quatro, um pouco pensativa, talvez. Mas embaixo da cama só havia poeira. (Ibidem, p.15)

Este momento do conto, que dá início a uma reflexão inusitada da Sra. Jorge B. Xavier, recupera o tema do *corpo*. Este tema já havia sido convocado ao texto diversas vezes, principalmente no tocante à idade da protagonista. Abaixo, por exemplo, encontram-se elencadas

algumas frases de *A procura* que tratam do tema da velhice:

(...) por fora ninguém adivinhava que tinha quase 70 anos, todos lhe davam uns 57.

Mas agora, perdida nos meandros internos e escuros do Maracanã, a senhora já arrastava os pés pesados de velha. (LISPECTOR, 1999b, p. 10)

Se bem que soubesse ter a saúde mental tão boa que só podia se comparar com sua saúde física. Saúde física já agora arrebatada pois rastejava os pés de muitos anos de caminho pelo labirinto. Sua via crucis. (Ibidem, p.12)

O que lhe ocorreu de repente foi uma ideia: 'mas que velha maluca eu sou'. (Ibidem, p.12)

E havia o táxi passando. Mandou-o parar e disse-lhe controlando a voz que estava cada vez mais velha e cansada (...) (Ibidem, p.12)

Cada vez mais a cruz dos anos pesava-lhe e a nova falta de saída apenas renovava a magia negra dos corredores do Maracanã. (Ibidem, p.14)

Nua na cama ela enregelava. Então achou curioso uma velha nua. (Ibidem, p.14)

Se a Sra. Jorge B. Xavier inicia a narrativa de maneira energética, à procura da conferência que a permitiria manter-se jovem por dentro, ela, que aparentava apenas 57 anos, vai progressivamente sentindo sua idade passar conforme a narrativa continua. Do que se depreende que a caminhada labiríntica da protagonista, com sua sequência de momentos liminares, na verdade, pode também ser compreendida em termos de *passagem do tempo*. Tempo que se sente no corpo, nas pernas pesadas, nos pés que rastejam. Qual a passagem final desta sequência de limiares que não levam a lugar nenhum? Seria a morte o final do “pequeno destino” da personagem, após seus 70 anos de vida? Na verdade, apesar das referências ao passar do tempo e às consequências sentidas fisicamente, não se pode dizer que o conto se encerre de maneira tão conclusiva quanto poderia, caso fosse a morte a “porta de saída” tão procurada pela senhora.

Não é nem a morte, nem a dignidade procurada que concluem o conto. A narrativa reserva em suas páginas finais a revelação de que a Sra. Jorge B. Xavier está em descompasso com a expectativa que ela mesma gerara a respeito de si mesma para a velhice; ela está fora de sua própria concepção do que seja envelhecer. Esta revelação começa a se delinear no instante em que ela se vê “sendo uma cadela de quatro” - sem nobreza, sem altivez, sem dignidade. Começa a chorar – algo que não parece tanto com um choro, mas com uma “lenga-lenga árabe” (Ibidem, p.15). Ela deseja outro destino, mas se sente presa ao seu próprio; e “já começara sem querer a pensar em 'aquilo'” (p.15). O que é “aquilo”? A palavra já aparecera anteriormente, quando ela estava no táxi, saindo do Maracanã: “Sabia que o homem [o taxista] a julgava louca – e quem dissera que não? pois não sentia aquela coisa que ela chamava de 'aquilo' por vergonha?” (Ibidem, p.11). Afinal, o leitor

descobre de que “aquilo” se trata:

Mas tudo o que lhe acontecera ainda era preferível a sentir “aquilo”. E aquilo veio com seus longos corredores sem saída. “Aquilo”, agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão. Não perdia um só programa dele. Então, já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e lembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, meu amor. (LISPECTOR, 1999b, p.16)

Mesmo com o aspecto anedótico dado à cena com a referência a Roberto Carlos, sem dúvida o que ocorre aqui é a afirmação massiva de seu desejo sexual, desejo que surge num corpo “cujo fundo não se via e que era a escuridão das trevas malignas de seus instintos vivos como lagartos e ratos” (Ibidem, p.17). Não é, como se poderia pensar, o *despertar* para o desejo em idade avançada; é antes o reconhecimento de sua permanência, que se traduz em atônita questão: “Por que as outras velhas nunca lhe tinham avisado que até o fim isso podia acontecer?” (Ibidem, p.17). Este desejo surge em corredores, corredores sem saída, como os corredores do Maracanã, como mostra o trecho da página 16 do conto, citado acima. A conexão entre limiar, tempo e desejo sexual se beneficia do restante da explanação desenvolvida por Gagnebin a respeito do conceito de *Schwelle*. O trecho a seguir é a conclusão imediata do desenvolvimento transcrito anteriormente neste trabalho:

Como sua [do limiar] extensão espacial, sua duração temporal é flexível, ela depende tanto do tamanho do limiar quanto da rapidez ou lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito do transeunte. Na sua palestra no último colóquio de Estética, organizado em Belo Horizonte, a filósofa Fiona Hugues comparou o limiar a uma ponte de importância e intensidade variáveis. Assim Benjamin aproxima a palavra *Schwelle* (que também ecoa a palavra *Welle*, onda) do verbo *schwellen*, inchar, dilatar-se, inflar, intumescer, crescer. Trata-se certamente de uma etimologia fantasiosa, mas por isso mesmo ainda mais interessante, porque, nesse caderno consagrado à prostituição e ao jogo, ela tece uma associação entre a palavra *Schwelle* e o processo de excitação sexual: o limiar é uma *zona* (com ou sem as conotações da palavra em português do Brasil), às vezes não estritamente definida – como deve ser definida a fronteira - ; ele lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos. (GAGNEBIN, 2010, p.14)

Com relação ao tempo, é interessante transcrever a breve narrativa de Kafka *A próxima aldeia*, que exemplifica o que Gagnebin discute a respeito de a duração do limiar ser variável e depender de diversos fatores:

Meu avô costumava dizer: “A vida é espantosamente curta. Para mim ela agora se contrai tanto na lembrança que eu por exemplo quase não compreendo como um jovem pode resolver ir a cavalo à próxima aldeia sem temer que – totalmente descontados os incidentes desditosos – até o tempo de uma vida comum que transcorre feliz não seja nem de longe suficiente para uma cavalgada como essa”. (KAFKA, 1999)

A negação do movimento na travessia de uma aldeia a outra assinala diferentes perspectivas de tempo em diferentes gerações, conforme o narrador de Kafka afirma, ao inciar o breve conto com “meu avô costumava dizer”. Também se destaca, na narrativa, a impossibilidade de se constituir experiência – já que nem uma vida inteira seria suficiente para contar a história da viagem inconclusa de um local a outro. O conhecimento do avô não chega a se apresentar como palavras de sabedoria, mas sim em constatação frustrada da impossibilidade de síntese, de conclusão. A contração da lembrança na memória também funciona como triste aceno da impossibilidade de se constituir, da matéria vivida, o intercâmbio e a transmissão de experiência de geração em geração, conforme o arquétipo do narrador. Não há síntese, mas sim dispersão, incompletude: aquele que decidir iniciar a cavalgada até a próxima aldeia deve estar preparado para que a chegada não se concretize, e estar então condenado a um perpétuo deslocamento, vagando sem cessar no trajeto entre as duas aldeias.

Após aceitar, relutante, a figura de Roberto Carlos em seu pensamento, a Sra. Jorge B. Xavier vai até o espelho.

Foi lavar as mãos sujas de poeira e viu-se no espelho da pia. Então a Sra. Xavier pensou assim: “Se eu quiser muito, mas muito mesmo, ele será meu por ao menos uma noite”. (...) Examinou-se ao espelho para ver se o rosto se tornaria bestial sob a influência de seus sentimentos. Mas era um rosto quieto que já deixara há muito de representar o que sentia. Aliás, seu rosto nunca exprimira senão boa educação. E agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então sua cara levemente maquilada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou.

Por fora – viu no espelho – ela era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário. Parecia por dentro uma gengiva úmida, mole assim como uma gengiva desdentada. (LISPECTOR, 1999b, p.16-17)

O desejo, que ela caracteriza como “fora de época” e que por isso mesmo convoca sensações ambíguas em relação à velhice e ao corpo, desvela-se em frente ao espelho; é em sua superfície clara e reveladora que ela chega à conclusão de que seu rosto, afinal, nunca exprimira nada que não fosse *boa educação*. Um rosto, portanto, acostumado à representação teatral dos bons modos; um rosto que é somente a máscara de uma mulher de 70 anos. Note-se bem que não é exatamente o rosto de uma mulher de 70 anos, mas sim a máscara, reiterando a ideia de que o seu desejo é conflituoso, já que está em desacordo com aquilo que ela esperaria que fosse a sua “verdade”. Aquilo que passa por dentro nada tem a ver com o que o rosto mostra – por dentro ela não é seca, é úmida como uma gengiva. A relação entre a genitália feminina e a boca não é nova; e, neste caso, a aproximação é clara. Mas ao contrário da ideia da “vagina dentada”, tão ameaçadora no imaginário popular, a imagem invocada no texto é a de uma gengiva *desdentada*. Mais que uma simples alusão

à passagem do tempo – à perda dos dentes –, em nossa leitura este dado destaca a sexualidade da protagonista, sexualidade cuja única canalização possível parece ser a fantasia. A falta de dentes alude sim à velhice, mas também sublinha a imobilidade deste desejo, que apesar de não ser passivo do modo como surge para ela, é impossível de ser concretizado.

Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (LISPECTOR, 1998a, p.87), vê “um macaco enfeitado” ao contemplar a própria imagem no espelho. Já a Sra. Jorge B. Xavier parece um palhaço com sua pouca maquiagem. O ridículo das imagens que aparecem no espelho para as duas personagens é parte da dissonância entre o desejo interno e a necessidade de sua representação. No trecho de *Uma aprendizagem* em que Lóri se vê como a um “macaco enfeitado”, ela vem de um coquetel onde esperava atrair a atenção de outros homens, para alhear-se de seu amor por Ulisses. Inadvertidamente, ao maquiar-se com exagero, o que ocorre é o não-reconhecimento de si mesma, a caracterização que a assemelha a uma prostituta, e a frustração de encontrar esta sua máscara no reflexo. Com a protagonista de *A procura*, ocorre algo parecido, portanto. O aspecto grotesco que ambas encontram no espelho comporta uma dinâmica sustentada na tensão entre o que se quer ser, o que se quer expressar à esfera pública, e o que efetivamente se encontra como produto final.

As cenas de espelho são, muitas vezes, momentos de metamorfose ou da tomada de consciência de que antigas figurações do eu já não servem mais para a apresentação de si mesmo no mundo. A Sra. Jorge B. Xavier se sente “profundamente anônima” nas “trevas de sua matéria” (LISPECTOR, 1999b, p.17); ela procura algum pensamento para tornar-se *espiritual*, ou para *esturricar-se* de vez; nenhum dos pensamentos vem; a única coisa que persiste é o rosto de Roberto Carlos. A insistência desta imagem relaciona-se com a intensidade do desejo que se expande, mas também com o anonimato sentido fortemente pela protagonista, com sua insignificância, que permitem o apagamento de sua imagem - “De pé no banheiro era tão anônima quanto uma galinha” (Ibidem, p.17) - para fazer surgir a do Outro: desejado e nada anônimo, pelo contrário. Ninguém mais distante do pequeno destino frustrado da Sra. Jorge B. Xavier que Roberto Carlos.

Ela, que em sua busca por dignidade iniciara o conto procurando o local de uma conferência cultural – eventos que ela não perdia, para que pudesse ficar “jovem por dentro” - termina o texto com a fixação por uma figura popular, afastada da aura de erudição dada aos eventos que ela frequentava em busca de cultura. Há um descompasso completo entre os seus *eus*, com a ideia de juventude contrastando com a percepção do corpo cansado, que lhe é extremamente desconfortável. O conto é o testemunho de uma mulher que não está acostumada às mudanças de seu corpo, e que carrega a ideia de que também a velhice exige uma forma específica de comportamento, de adequação, para que funcione – e ela não funciona, a protagonista do texto, ao menos não nesses termos. Desejo fora de época, coisas fora do lugar em seu próprio corpo: o desconcerto que ela

sente ao dar-se conta de que não deveria estar dentro do estádio, a inadequação e o cansaço extremo quando finalmente chega ao local certo, são reencenados em seu próprio corpo, corpo que parece não comportar o desejo de forma adequada. Este desejo, assim como a “gengiva” está presa ao “figo seco”, se mantém, de certa forma, represado em seu corpo. Não há porta de saída.

O momento de contemplação em frente ao espelho marca a passagem para um estado de hiperconsciência do corpo, mas que não está ligado a uma prática narcísica ou de admiração; não; a perscrutação de seu rosto permite o emergir daquilo que há de mais profundo, quiçá de autêntico, na personagem. Se é correto dizer que a superfície espelhada se configura como local de passagem, de checagem das pequenas metamorfoses diárias, como sustentamos em nosso estudo, então a analogia, por mais que fantasiosa, interligando o termo original para o limiar em alemão à conotação sexual não é de todo falsa, ou ainda, parece ser corroborada por meio da narrativa. O espelho é o momento liminar de tempos entrecruzados, identidades conflitantes, e a angústia de mais uma vez estar no lugar *errado*; o desejo que está em seu corpo, desejo bestial, de lagartos e ratos (LISPECTOR, 1999b, p.17), que não deveria estar ali. Existe no texto a denúncia da repressão sobre o desejo, que sem dúvida ocorre, mas apenas parcialmente: afinal, repressão alguma dá conta de expulsar o objeto de desejo do imaginário da protagonista.

Como já afirmara Bataille (2007), o ato sexual pode ser abordado como um ato de passagem; o único ato de passagem que permite, como a morte, a suspensão dos limites, porém, obviamente, sem a aniquilação que a última acarreta. Entretanto, neste conto, o contato sexual não se concretiza. Mais uma vez permanece-se no inchaço do limiar que não se rompe, que não se transpõe em passagem. E, neste ponto, a entrada no estádio do Maracanã pelo buraco *feito só para ela*, com seus corredores todos, assemelha-se fatalmente a uma cena subvertida de nascimento; uma espécie de parto para uma nova etapa da vida, ainda inconclusiva, nova etapa e novo momento que se traduzem em angústia. Como a passagem de Alice pela toca do coelho, nascendo desavisada para um mundo de perigos e malícias, a infância e a puberdade de um lado, com os duplos sentidos do texto de Carroll, e a velhice de outro, no texto de Clarice Lispector, com todas as suas curvas e expectativas frustradas que caem por terra ante à permanência inusitada, para a protagonista, do desejo num corpo que nem mesmo consegue se sustentar com força e energia.

Talvez possamos, assim, contemplar o conturbado trajeto da protagonista, desde que entra no Maracanã até o momento do espelho, como uma grande e perversa experiência de fuga do seu desejo, fuga do “aquilo”. Como se na verdade o limiar enviesado que ela atravessara em suas buscas e desencontros fosse o salto tortuoso para duas significativas afirmações, ou tomadas de consciência: a primeira, de que o desejo se impõe, a despeito de sua vergonha e de seu embaraço. A outra, que de seu “destino”, palavra usada várias vezes no texto, resta a desconfortável certeza de

que o rosto no espelho não *a significa*, e que esta “passagem” à idade de 70 anos – lenta, conforme ela sente o peso de seu corpo – não se articula de maneira ideal com o desejo sexual. Assim, ela, também, é uma personagem “limítrofe”, na concepção de que está presa a uma indeterminação subjetiva, presa à referencialidade imediata de seu corpo idoso e, ao mesmo tempo, presa de um desejo que ela a duras penas reconhece, e que a perturba, porque não se encaixa ao que ela esperava de si mesma – desnorçada no elevador enguiçado entre dois andares. Por isso seu grito desesperado ao final, ladainha repetida ao longo do texto todo, e que o encerra com uma sutil sugestão de suicídio, ou de interrupção daquele momento para dar vazão ao desespero: “Foi então que a Sra. Jorge B. Xavier bruscamente dobrou-se sobre a pia como se fosse vomitar as vísceras e **interrompeu sua vida** com uma mudez estraçalhante: tem! que! haver! uma! porta! de saiiiiíida!” (LISPECTOR, 1999b, p.18, grifos nossos).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procuramos mostrar de que forma a imagem de espelho aparece em algumas obras de Clarice Lispector, esperando contribuir de modo relevante para os estudos sobre a autora, que até o momento não haviam se debruçado suficientemente sobre esta questão.

Como se verificou, a temática da subjetividade, já extensivamente trabalhada pela fortuna crítica, se articula à imagem de espelho, porém de modo singular. Por isso, acreditamos que o espelho não é apenas um elemento particular deste tema mais geral, que englobaria a análise da constituição de sujeito e as figuras do duplo, mas sim uma imagem recorrente e específica, sinalizadora, em sua potência, de questões das quais não é possível se dar conta apenas através da linguagem. A imagem surge suplantando aquilo que o verbo e a organização linear do texto, sozinhos, não poderiam exprimir. Assim, o tema do espelho merece ser estudado naquilo que ele aporta de específico, e não somente como parte de já consagrados temas claricianos.

Em textos críticos sobre a autora, é comum vermos expressões que procuram definir sua escrita com termos como “entre-lugar”, margem, fronteira, e mesmo o limiar propriamente dito. Ao verificarmos a forte interdependência da imagem de espelho à liminaridade constitutiva dos textos de Clarice Lispector, reforçamos a importância e a peculiaridade deste tema em sua obra. A imagem de espelho não é aleatória, tampouco surge gratuitamente nos textos. Ela é deflagradora de complexas trajetórias de passagem, estabelece tensões insolúveis entre os personagens e seus duplos, e se caracteriza, do modo como é apresentada, como imagem necessariamente moderna. Sua polissemia e sua ambiguidade favorecem o estudo de obras que, como as de Clarice Lispector, não se submetem às normas e aos preceitos narrativa tradicional.

Assim, também é notável o fato de que o vocabulário utilizado para se discorrer acerca de romances realistas não seja preciso ao se examinar os textos de nosso *corpus*. A aparição de uma imagem que deveria reproduzir o objeto que se coloca à frente do espelho, utilizada de modo inverso, refletindo antagonismos, aponta para as dificuldades do processo de constituição do sujeito e revela o vórtice de temporalidades envolvidas na formação identitária dos indivíduos, conforme demonstramos em nossa análise de *Perto do coração selvagem*. Por ser necessariamente imagem de vazio, figuração verificada principalmente em *Água Viva*, o espelho se presta ao descortínio de elementos que, numa representação mimética tradicional, seriam inconcebíveis – o espelho desconstrói, desloca, subverte, e, novamente devido à sua polissemia, interdita a atribuição unívoca

de sentido. Isso é muito enriquecedor, ao ampliar o leque de interpretações não só para a obra de Clarice Lispector, como para outras que se utilizam do mesmo expediente imagético, o espelho, em suas narrativas. Evidentemente, conforme já exposto no decorrer de nossa dissertação, a aparição de espelho não é restrita à literatura clariciana. Reforçamos, assim, a possibilidade de se verificar uma espécie de historiografia inconsciente a partir das diversas tematizações de espelho em obras da prosa e lírica nacionais. A pesquisa sobre espelhos pode, portanto, ser desdobrada para outros ficcionistas, sugerindo inserção do tema como parte das imagens privilegiadas em Literatura Brasileira.

O tratamento dado ao espelho no texto de Clarice Lispector vai ao encontro das estratégias estéticas utilizadas pela autora no tocante à manipulação de elementos da narrativa, como tempo, espaço, narrador e personagem. Com isso, queremos dizer que o objeto é, em sua literatura, alvo de modificações no que concerne à sua figuração imagética tradicional, isto é, restrita à funcionalidade de reflexão e representação. É possível encontrar, em romances tradicionais, como o já citado *Madame Bovary* de Flaubert, trechos em que o espelho aparece, também com uma conotação subjetiva; no entanto, o que destaca a obra clariciana deste tipo de estetização especular é justamente o fato de a autoimagem dos personagens aparecer de modo corrompido, fragmentário, instável.

Ao percorrermos a obra de Clarice Lispector, destacamos uma série de elementos que se associam à imagem de espelho, ou que são por ela deflagrados. Em nosso percurso, as regiões fronteiriças ou de passagem, sinalizadas primeiramente na interpretação de *Os obedientes*, mantiveram-se presentes no estudo de outros textos. Assim, em *Água Viva* encontramos o limiar enquanto espaço a partir do qual narrar, potencializado pelo contato da protagonista com o espelho como local de passagem e suspensão de limites. Em *Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, *Perto do coração selvagem* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, é no tratamento dado ao corpo das personagens e em sua relação consigo mesmas que a liminaridade se destaca, em frente ao espelho. Na última parte de nosso trabalho, relacionamos o tema das regiões fronteiriças à configuração espacial nas narrativas, como nas crônicas *Brasília* e *Esboço de um guarda-roupa* e no conto *A procura de uma dignidade*. O tema da liminaridade ainda se relaciona às protagonistas que, de diferentes maneiras, se encontram à margem, como Joana, de *Perto do coração selvagem* ou Laura, de *A imitação da rosa*.

Imagens de morte também foram recorrentes nos textos estudados, notadamente em *Os obedientes*, *Água Viva* e *A menor mulher do mundo*. Associada ou não ao tema da morte, a tópica do vazio, conforme já mencionamos, também se mostrou profícua para a análise, e é característica da imagem de espelho. Especialmente em textos como *Brasília* e *Água Viva*, o vazio é convocado de

forma insistente, no primeiro indicando a perplexidade da narradora frente ao que ela caracteriza como uma “cidade-fantasma”, e no último complementando a busca da protagonista por um “it” e por representações destacadas do modo cartesiano de percepção.

A temática da subjetividade, extensivamente estudada na obra de Clarice Lispector, aparece junto ao espelho principalmente em três pontos que se inter cruzam: a percepção do eu sobre si mesmo, a relação com a alteridade e a precipitação da figura do duplo. Este último ponto, em narrativas como *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, desdobra-se para o tema da máscara e da persona como formas de encobertamento do eu e de proteção das relações intersubjetivas. Já no conto *A imitação da rosa*, a duplicidade da protagonista se dá na alternância de sua aderência ora ao polo do excesso “super humano”, da desrazão, ora ao polo da rigidez e do autocontrole.

Ao longo desta dissertação, demonstramos, através do percurso de leitura, que o espelho pode ser considerado um elemento mediador de conflitos subjetivos, sinalizando antagonismos e tensões da própria escrita, refletidos na prosa de Clarice Lispector. Assim, acreditamos que o estudo aprofundado deste tema poderá enriquecer a interpretação de textos de literatura brasileira, bem como contribuir para a fortuna crítica a respeito da ficcionista, elencando o espelho como uma imagem relevante em sua obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Clarice Lispector:

Água Viva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.

A hora da estrela. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

A legião estrangeira. São Paulo: Ática, 1985.

Felicidade Clandestina. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

Laços de família. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

Para não esquecer. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Perto do coração selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Outras obras literárias, teóricas e críticas:

ABREU, Caio Fernando. A gravata. In.: _____. *O ovo apunhalado*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. Lixo e Purpurina. In.: _____. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In.: _____. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ADORNO, Theodor W. *In Search of Wagner*. Londres: Verso, 2005.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In.: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Clarice através dos espelhos. In.: MORAES, Alexandre (org). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2000.

ANDERSON, Miranda. *The Book of the Mirror: An Interdisciplinary Collection Exploring the Cultural Story of the Mirror*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. O espelho. In.: *Machado de Assis: seus trinta melhores contos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In.: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris: Éditions de Minuit, 2007

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. In.: _____. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Espelhos. In.: _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006

_____. Paris, a cidade no espelho. In.: _____. Obras escolhidas II. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BIRMAN, Joel. *Estilo e modernidade em psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In.: NOVAES, Adauto (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In.: _____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CARDOSO, Marta Rezende, e VILLA, Fernanda Collart. A questão das fronteiras nos estados-limite. In.: CARDOSO, Marta Rezende (org.). *Limites*. São Paulo: Escuta, 2004.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas*. Trad.: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

COSTA, Sueli Aparecida da e CRUZ, Antonio Donizeti. A poesia e o fantástico mundo do espelho. In.: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/espelho.html>. Acesso em maio de 2012.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo – ensaio sobre a noção de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70, 1991.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. O duplo e a falta: construção do outro e identidade nacional na Literatura Brasileira. In.: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº. 1. Niterói: Rocco, março de 1991.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In.: *Edição Stantard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XVIII*. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. O estranho. In.: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XVII*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Sobre o narcisismo: uma introdução. In.: *Edição Standard das Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin. In.: *Perspectivas – Revista de Ciências Sociais*, v.16, pp. 67-86. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. Entre a vida e a morte. In.: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio, (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana volume III*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GINZBURG, Jaime. Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios. In.: *Alea* vol.5 no.1 Rio de Janeiro Jan/Julho 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000100005, acesso em 3 de novembro de 2011.

GLEDSON, John. *A história do Brasil em Papéis Avulsos. Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia (1950 - 1999)*. 11.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Solombra ou a sombra que cai sobre o eu*. São Paulo: Hedra, 2005.

HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa. Itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, EDUFF, 1997.

HÜBNER, Aurélia. Clarice através do espelho: um espetáculo estranho. In.: MORAES, Alexandre (org). *Clarice Lispector em muitos olhares*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2000.

KAFKA, Franz. A próxima aldeia. In.: *Um médico rural: pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. O caçador Graco. In.: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O processo*. Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

KOLODY, Helena. *Viagem no espelho*. Curitiba: Editora UFPR, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Éditions Fayard, 1988.

_____. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris: Seuil, 1980.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In.: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MARTING, Diane E.. *The sexual woman in Latin American literature: dangerous desires*. University Press of Florida, 2001.

MARCOS, Cristina. Figuras da maternidade em Clarice Lispector ou a maternidade para além do falo. *Revista Ágora*, vol X – jan/jun 2007, pp.35-47.

MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MEIRELES, Cecília. *Flor de poema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico (1951-52)*. São Paulo: Martins Ed., 1995.

MOISÉS, Massaud. Clarice Lispector: ficção e cosmovisão. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 26 de setembro de 1970.

MOREIRA, Moacyr Vergara de Godoy. *Linguagem e melancolia em Laços de Família: histórias feitas de muitas histórias*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-03122007-101917/>. Acesso em 12/12/2011.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edições Quirón, 1973.

_____. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In.: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

OTTE, Georg. Kant, Nietzsche, Agamben: notas sobre *A comunidade que vem*. In.: SEDLMAYER, Sabrina, GUIMARÃES, César e OTTE, Georg. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

OTTO, Walter F. *Dionisus: Myth and Cult*. Indiana University Press, 1965.

PASZKOWSKI, Bronislaw. (SALLARD, Bertrand). L'expérience du miroir ou Le sujet entre être et doute. Revista eletrônica Artbourgogne, *Arts et Lettres*, 2007. Disponível em: <http://artbourgogne.free.fr/miroir/>. Acesso em 2 de fevereiro de 2012.

PEIXOTO, Marta. *Ficções Apaixonadas. Gênero, narrativa e violência em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

PERROT, Michelle (org). *História da vida privada volume 4: Da revolução francesa à primeira guerra*. Coleção dirigida por ARIÈS, Philippe, e DUBY, Georges. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

QUINTAIS, Luis. Liminaridade e metamorfose: uma reflexão antropológica sobre uma desordem psiquiátrica *Revista Análise Social*, vol. XXXIV (153), 2000, 985-1005. Disponível em <http://analisesocial.ics.ul.pt/>. Acesso em 4 de abril de 2011.

ROSA, João Guimarães. O Espelho. In.: *Primeiras Estórias*. Coleção Folha Grandes Escritores v. 11. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1999.

_____. Notas sobre o conto O Espelho, de Guimarães Rosa. In.: *Ide*. São Paulo, volume 31, n.47, dezembro de 2008. Disponível em pepsic.bvsalud.org/scielo.php. Acesso em 20 de outubro de 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In.: *Texto/contexto*. São Paulo: perspectiva, 1996.

RIPOLL, Lila. *Obra completa*. Alice Campos Moreira (Org). Porto Alegre: IEL: Movimento, 1998.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Vozes, 1979.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romanno de. Clarice: a epifania da escrita. In.: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1985.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes*. Trad.: Guilherme de Almeida, São Paulo: Abril Cultural, 1977.

_____. Huis Clos. In.: *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In.: *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In.: KOLTAI, Caterina (org). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta: Fapesp, 1998.

STERZI, Eduardo. Presença inquietante: Espelho de Machado. In.: FANTINI, Marli (org.). *Machado e Rosa. Leituras Críticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti Estrutura*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VIEIRA, Pe. Antonio. Sermão do demônio mudo. In.: *Sermões* vol. XIX. São Paulo: Editora das Américas, 1957.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Editora Escuta, 1992.

ZANETTE, Luciano. *Mobiliário melancólico: inflexões poéticas sobre objetos incômodos*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRS, 2007.

ŽIVKOVIĆ, Milica. The double as the unseen of culture. In.: *The scientific journal Facta Universitatis*. Series: Linguistics and Literature vol.2, n. 7, 2000 pp. 121 – 128.