



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

DANILO SILVA PAES LANDIM

**RAÍZES DA LIBERDADE: A QUESTÃO DO MAL EM *A MAÇÃ NO
ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR**

**CAMPINAS,
2017**

DANILO SILVA PAES LANDIM

RAÍZES DA LIBERDADE: A QUESTÃO DO MAL EM *A MAÇÃ NO ESCURO*, DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

Este exemplar corresponde à versão

final da dissertação pelo aluno Danilo Silva Paes Landim

e orientada pela profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

CAMPINAS,

2017

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

L234r Landim, Danilo Silva Paes, 1986-
Raízes da liberdade : a questão do mal em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector / Danilo Silva Paes Landim. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977. *A maçã no escuro* - Crítica e interpretação. 2. Ricoeur, Paul, 1913-2005 - Crítica e interpretação. 3. Ficção brasileira - História e crítica. 4. Mal na literatura. 5. Liberdade. 6. Criação (Literária, artística, etc.). I. Costa, Cristina Henrique da, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Roots of freedom : the evil issue in *The apple in the dark*, by Clarice Lispector

Palavras-chave em inglês:

Lispector, Clarice, 1920-1977. *The apple in the dark* - Criticism and interpretation

Ricoeur, Paul, 1913-2005 - Criticism and interpretation

Brazilian fiction - History and criticism

Evil in literature

Liberty

Creation (Literary, artistic, etc.)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Ana Cristina de Rezende Chiara

Hélio Salles Gentil

Data de defesa: 01-12-2017

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA

Cristina Henrique da Costa

Ana Cristina de Rezende Chiara

Hélio Salles Gentil

**IEL/UNICAMP
2017**

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA – Sistema de Gestão Acadêmica.

*O mito é o nada que é tudo
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

Fernando Pessoa (do poema “Ulisses”)

AGRADECIMENTOS

Por mais que eu intuísse que a feitura de uma dissertação de mestrado tivesse um teor de dificuldade considerável, eu não imaginava que o processo de refletir sobre um objeto previamente determinado e de transpor os frutos da reflexão numa folha de papel ganhasse dimensões tão assustadoramente complexas e variáveis quase enigmáticas. De todo modo, gostei bastante do desafio e eis aqui o resultado final do mergulho no agitado mar clariceano, e que jamais viria à luz sem a presença inestimável de pessoas mais do que especiais.

Em primeiro lugar, devo agradecer à Cristina Henrique da Costa, por ter conduzido a orientação deste trabalho com rigor, com afeto e com valiosos conselhos. Aliás, sou muito grato pelo acolhimento e pela generosidade marcantes da Cristina desde o momento em que resolvi fazer os Seminários de Orientação com ela, em 2014, antes da minha entrada no mestrado.

Um agradecimento especial aos professores Ana Chiara e Hélio Gentil, por terem aceito o convite para participar da minha banca, pela leitura atenta que fizeram desta dissertação e pela argúcia das perguntas e observações que me fizeram. Ao Mario Luiz Frungillo, pelos apontamentos precisos que me passou na qualificação, pelo texto jocoso do Hermann Broch parodiando o mito adâmico que ele me indicou, e pela ótima disciplina que ele ministrou sobre literaturas da Primeira Guerra Mundial em 2016. À professora Suzi Frankl Sperber, por sua arguição na minha qualificação e pelas indicações de leitura. Às professoras Yudith Rosenbaum e Belinda Mandelbaum, pela disciplina que ministraram na FFLCH – USP em 2015 sobre figurações da família na literatura brasileira e pelas aulas inspiradoras sobre Clarice Lispector.

Aos colegas da pós-graduação Gislaine Assumpção, Gislaine Goulart, Isabella Santucci, Patrick Ribeiro, João Crepschi e Edmar Monteiro Filho, pela troca de ideias e pela convivência muito agradável que construímos na nossa jornada de estudos. À Erica Martinelli Munhoz, pelas discussões entusiasmadas que tínhamos acerca das nossas pesquisas e que nossas viagens na estrada. Aproveito para agradecer também as caronas que ela me ofereceu.

À minha família, pelo apoio e carinho constantes, por suportar a minha ausência durante o mestrado, e por ser sempre tão solidária comigo. Em especial agradeço aos meus pais, Geraldo e Rose, que procuraram me telefonar e se fazer presentes o tempo todo em que este trabalho foi realizado. E também à minha irmã, Denise, por sempre me inspirar a crescer e a escolher os

caminhos que estejam de acordo com o meu coração. Ao meu cunhado Beni, pela amizade e pelo carinho.

À Fernanda Nascimento, à Cynthia Chalegre, à Verônica Farias, à Luisa Carvalho, à Luciana Bruno, à Tatiana Nunes, ao Roberto Renyi, ao Roger Oliveira, ao Gustavo Monteiro e ao Lucas Farias, pelo carinho que sempre me transmitiram, pelas distrações e risadas que me proporcionaram, pelas cervejas, pelos encontros e passeios revigorantes.

À Damares Rodrigues de Oliveira e à Simone Andriani, por terem me convidado para suas defesas de mestrado e, com isso, contribuído para eu compreender um pouco mais dessa etapa final da pós-graduação.

À Méri Pontes, não só pela simpatia de sempre, mas também por ter gentilmente me concedido a licença no trabalho. Ao David Caran, por ter também compreendido a minha necessidade de licença. À Mariana Coelho, por ter me introduzido ao Mircea Eliade. À Françoise Reverdy, pela delicadeza, pela energia ótima que sempre me transmite e pelas trocas de ideias enriquecedoras que tivemos e ainda temos no Poliglota Idiomas. Ao Washington Alencar, por ter compreendido e aceito a minha restrição de horários devido às exigências da bolsa da CAPES, e pelas discussões teológicas animadas que ele eventualmente teve comigo. Aos meus alunos de francês do Poliglota Idiomas e no T4C, que sempre renovaram e renovam minhas energias a cada aula e que, mesmo sem saber, me trouxeram alegrias nessa trajetória de pesquisa.

Ao Alexander Navarro, psicoterapeuta que me atendeu entre 2013 e 2015 e que desempenhou papel fundamental na minha decisão de estudar na UNICAMP e de realizar o mestrado.

Aos funcionários do IEL, especialmente ao Claudio Platero, à Rosemeire Marcelino, ao Miguel dos Santos e à Raíça Fernandes, por serem sempre muito prestativos e cordiais. Aos funcionários das bibliotecas da UNICAMP, que sempre foram muito compreensivos quando não pude devolver alguns livros no prazo.

Por fim, mas não menos importante, agradeço à CAPES, por ter me concedido a bolsa de mestrado, sem a qual teria sido praticamente impossível levar adiante todo o projeto.

RESUMO

Esta dissertação analisa e interpreta o romance *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector, publicado em 1961, sob o prisma do mal manifesto ou sugerido na obra. Para isso, a análise tem como ponto de partida a perspectiva de leitura segundo a qual a opacidade geral do romance imita a própria opacidade do mal. As reflexões de Paul Ricœur em torno das questões da vontade (*O voluntário e o involuntário*, 1950), da falibilidade humana (*O homem falível*, 1960) e dos mitos do mal (*A simbólica do mal*, 1960) foram eleitas como principais parâmetros mediadores dos desenvolvimentos desta dissertação. Ainda assim, este trabalho leva em conta a liberdade de criação artística do romance tanto em relação às mediações filosóficas aqui eleitas para analisá-lo, quanto em relação aos códigos hermenêuticos consolidados relativos a essa temática, uma vez que Clarice Lispector não defende tese alguma sobre o mal. Ressalta-se, nesse sentido, a configuração inovadora operada por esse romance em relação ao mito órfico, ao mito adâmico e a outras heranças simbólicas do mal consagradas na cultura. Argumenta-se em favor da explicitação de uma mescla de traços dos mitos do mal que se atualizam no romance de modo a revelar o poder criativo da autora no tratamento dessa temática. Por outro lado, a análise propõe paralelamente a reflexão em torno do tema da liberdade, o qual, na perspectiva de leitura aqui abordada, se alinha à temática do mal e à questão clariceana sobre o que é ser gente. O conjunto de reflexões desenvolvidas vai ter como ponto de chegada a ideia de que o contato com alteridades e o acesso ao mal são experiências que podem viabilizar a emancipação das consciências e a constituição dos sujeitos. Este trabalho também apresenta uma síntese parcial das interpretações já oferecidas ao romance, principalmente nas últimas duas décadas.

ABSTRACT

This dissertation analyses and interprets the novel *The apple in the dark*, by Clarice Lispector, published in 1961, from the point of view of the evil, expressed or suggested in such work. For this, the analysis takes as its starting point the reading perspective according to which the opacity throughout the novel imitates the evil's own opacity. Paul Ricœur's reflections upon the matters of the will (*The voluntary and the involuntary*, 1950), of the human fallibility (*Fallible man*, 1960) and of the evil myths (*The symbolism of evil*, 1960) were elected as the main parameters of this dissertation's developments. Even though, this work takes into account the novel's artistic freedom of creation both in terms of the philosophical mediations elected here to analyse it and of the consolidated hermeneutical codes regarding this subject, once Clarice Lispector does not argue for any thesis about the evil. In this sense, particular attention is drawn to the innovative configuration operated by this novel regarding the orphic myth, the adamic myth and other consolidated symbolic inheritances of the evil in the culture. It is argued in favor of the explicitation of a blend of traits of evil myths which are put in such a way in the novel that it reveals the author's creative power in the treatment of this subject. In parallel, the analyses proposes the reflection towards the matter of freedom, which in this reading perspective approached here is aligned with the evil issue and with Clarice Lispector's question about what it is like being a person. The developed set of reflections is going to have as a point of arrival the idea that the contact with the otherness and the access to the evil are experiences which may lead to the consciousness' emancipation and to the subjects' constitution. This work also presents a partial synthesis of the interpretations already devoted to the novel, especially in the last two decades.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 A VASTA OPACIDADE D'A MAÇÃ NO ESCURO E SUAS CONSEQUÊNCIAS	14
1.1. A imitação da opacidade do mal.....	16
1.2 A opacidade permanente: um problema de linguagem?	19
2 SÍNTESE DA FORTUNA CRÍTICA D'A MAÇÃ NO ESCURO	24
2.1 Anos 1960	24
2.2 Anos 1970	26
2.3 Anos 1980	28
2.4 Anos 1990	29
2.4.1 A arqueologia das imagens poéticas, por Gilberto Martins	29
2.4.2 A temática do mal, por Gilberto Martins	32
2.5 Anos 2000	42
2.6 Anos 2010	52
3 SE O MAL É OPACO, COMO ELE PODE SER RECONHECIDO?	58
3.1 Manifestações de simbiose como concepção de “liberdade”	59
3.2 Da simbiose com o mundo à constituição do sujeito	65
3.3 Como os mitos podem esclarecer nossa relação com o mal?	69
4 EM TORNO DA CONFISSÃO	72
4.1 Dificuldades de se estabelecer o objeto da confissão	73
4.2 Quando o corpo se torna objeto de confissão	79
4.3 A concepção do corpo na narrativa	80
4.4 A encarnação	85
5 A LIBERDADE DA ESCRITURA E DA LEITURA	89
5.1 Personagem, narrador e autor implicado	91
5.2 O sagrado místico	92
5.2.1 A composição mítica do sagrado místico e sua refuncionalização estética	99
5.3 O mundo era masculino e feminino"	106
5.3.1 Um feminino perigoso?.....	108
5.4 A vivacidade primária dos símbolos	112
5.5 O mito órfico em questão	124
5.6 A escrita que (não) se faz?	132
5.7 Outras representações do mal	143
5.8 A literatura como interpretação do passado	151
5.9 O mal como alienação da liberdade	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS	167
ANEXOS	172

INTRODUÇÃO

A temática do mal é recorrente na ficção de Clarice Lispector. Joana, protagonista do seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, tinha o desejo de praticar o mal. Seus pensamentos mostram essa vontade: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.”¹ Ela chega mesmo a pensar que o mal é uma força vital, que lhe conferiria maior completude: “Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia [...]”². E num devaneio que se torna ato concreto depois, diz Joana: “Roubar torna tudo mais valioso”³. Em *O lustre*, esta tendência persiste nos jogos perversos entre os irmãos Virgínia e Daniel. Associa-se o ato maléfico igualmente à vitalidade: “Precisava da cólera para viver, ela lhe dava uma eloquência. Respirou com ímpeto sentindo o verde duro e inflexível da vida no coração – o novo ânimo insinuou-lhe um pensamento [...]”⁴ Já n’*A cidade sitiada*⁵, talvez o desejo de Lucrécia de ferir o marido em consequência dos sentimentos sufocantes e ambíguos que ela nutria em relação a seu casamento possa configurar uma espécie de mal na personagem. Também deve-se notar o sentimento ambíguo que ela nutria pelos homens de seu passado. N’*A maçã no escuro*⁶, novamente o mal comparece, pelo crime do homem, Martim, e pelo crime da mulher, Vitória. A descida aos infernos da protagonista d’*A paixão segundo GH*⁷, em sua busca pelo “proibido tecido da vida” na massa branca de uma barata, pode ser a nova faceta do mal que a obra de Clarice assume. Não é preciso ir adiante para reconhecer ou intuir a presença do mal em outras obras de Clarice. De certa forma, bastaria resumir o mal daqueles que o cometem da seguinte forma: eles estão sempre ávidos por trazer algo de especial à vida, que o bem não necessariamente lhes traz. O título desta dissertação vem ressaltar justamente que a liberdade humana tem suas raízes na experiência ao mal, tão presente na obra clariceana. No caso específico do romance *A maçã no escuro*, algumas situações, ainda que muito opacas e impeditivas de uma leitura conclusiva a respeito do mal, trazem essa experiência como

¹ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem* (1944), 14ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990, p. 25.

² LISPECTOR, C. Op. cit., p. 27.

³ Idem.

⁴ LISPECTOR, C. *O lustre* (1946). 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 26.

⁵ LISPECTOR, C. *A cidade sitiada* (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

⁶ LISPECTOR, C. *A maçã no escuro* (1961). 8ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. Todas as referências ao livro feitas nesta dissertação serão extraídas dessa edição.

⁷ LISPECTOR, C. *A paixão segundo GH* (1964). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ª edição, 1986.

elemento que desempenha um papel importante na formação da liberdade, da constituição do sujeito e na emancipação de consciências.

Esta dissertação está dividida em cinco capítulos: no **Capítulo 1**, faço um apanhado de momentos de opacidade que marcam a leitura de *A maçã no escuro*, e proponho que essa vasta opacidade seja lida como imitadora da opacidade do mal. Em seguida, ainda levando em conta o tema da opacidade, também abordo alguns paradoxos do romance. No **Capítulo 2**, realizo uma síntese da fortuna crítica do romance, a qual já foi já alvo de um estudo praticamente exaustivo por parte do pesquisador Gilberto Figueiredo Martins. Num trabalho de mestrado de excepcional qualidade⁸ e que resume as críticas que o romance recebeu em âmbito nacional e internacional, inclusive na imprensa, desde o surgimento do romance em 1961 até o ano de 1996⁹, Gilberto Martins teve a proeza de reunir e sintetizar uma ampla documentação que esclarece muitos aspectos da tradição de leituras dessa narrativa. Como ele mesmo antecipou em seu trabalho, o estudo que ele fez da fortuna crítica do romance interessaria aos “futuros pesquisadores”, e não tenho dúvida de que fui imensamente beneficiado por esse trabalho tão bem conduzido e tão bem escrito. Na minha seção destinada ao trabalho com a fortuna crítica, também me reporto à interpretação crítica que Gilberto Martins ofereceu ao romance – a primeira delas voltada à arqueologia de imagens poéticas e a segunda, à temática do mal. Até por conta da grande competência que o pesquisador revelou em seu trabalho de organizar a vasta fortuna crítica d’*A maçã no escuro*, não há razões para repetir desnecessariamente as leituras que já foram colhidas e resumidas. Assim, vou me deter mais em leituras a partir de 1996, incluindo as leituras que Martins oferece, mas sem deixar de fazer um rápido panorama a respeito de leituras anteriores a esse período.

No **Capítulo 3**, a partir do questionamento do modo pelo qual um mal opaco pode ser reconhecido, proponho a divisão do romance em duas partes – não necessariamente correspondendo às partes já estabelecidas pelo próprio romance. Há, a meu ver, uma primeira divisão possível de se fazer, na qual haveria um conjunto de simbolizações poéticas em que se emaranham formas de simbiose sugeridas pela narrativa: a simbiose de Martim com as pedras, com as plantas e com as vacas resumiria essa primeira divisão que proponho. Ainda no mesmo capítulo e com o intuito de tentar responder à questão acerca de como o mal opaco pode ser

⁸ MARTINS, Gilberto Figueiredo. *As vigas de um heroísmo vago: três estudos de A maçã no escuro*. Dissertação de mestrado apresentada à área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, sob orientação de Valentim Aparecido Facioli, em 1996.

⁹ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem. A partir da página 24, faço uma síntese da fortuna crítica de que dispõe o romance.

reconhecido, explico que as simbioses anteriormente exploradas pouco contribuem para tal, uma vez que elas criam uma ilusão de liberdade criativa que pouco se atenta ao reconhecimento do crime como possível agente no reconhecimento do mal. Desenvolverei, nesse sentido, a ideia de que o princípio que norteia a delimitação do crime na narrativa se vincula à lógica do mal. Logo, cometer o mal seria cometer o verdadeiro crime, não se associando este necessariamente ao que diz o direito positivo. Levando em conta o pressuposto de que o acesso ao mal oportuniza a constituição do sujeito, as questões do crime na narrativa são levantadas. Assim, a segunda divisão do romance apresentaria os momentos em que se oportunizariam a constituição do sujeito, fora do parâmetro da simbiose, não coincidindo com o mundo e na qual o mal pode ser reconhecido.

No **Capítulo 4**, apresento a questão da confissão do mal como ato prático de reconhecimento do mal que não se explica, mas que não deixa de existir. Juntamente a isso, também apresento algumas questões sobre o corpo, já que em certo momento também se confessa ter um corpo na narrativa. Tal reflexão vai se encaminhar para algumas considerações a respeito da encarnação, conforme pensada por Paul Ricœur. No **Capítulo 5**, faço uma análise da mescla de mitos do mal no romance, em que discuto a respeito de questões estéticas, a saber: o aproveitamento do repertório mítico por Clarice Lispector e o modo de configuração dos mitos na obra que é objeto de estudo da presente dissertação, de modo a colocar em questão se um autor de ficção literária pode inventar uma concepção própria do mal ou se ele é devedor de uma “simbólica do mal” operante na cultura antes de se integrar à literatura. Também fazem parte desse capítulo questões acerca do autor implicado, conforme proposto por Wayne Booth e retomado por Paul Ricoeur; a liberdade criativa a partir de símbolos; a literatura como desvio do texto sagrado e como interpretação do passado. Apresento, em seguida, algumas decisões interpretativas a respeito de Martim e Vitória, no sentido de notar um traço alienante no mal que eles cometem, e explico o que me conduz a essa percepção, e tento responder a algumas indagações: Martim e Vitória empregam efetivamente a liberdade que aparentemente possuem? E Clarice? Também faz o que quer em seu livro? Por fim, termino este trabalho com as minhas **Considerações finais**, retomando e sintetizando as descobertas do percurso desta pesquisa.

1 A VASTA OPACIDADE D'A MAÇÃ NO ESCURO E SUAS CONSEQUÊNCIAS

A maçã no escuro (1961), quarto romance de Clarice Lispector, levou um tempo considerável até ser aceito para publicação. Diz um dos seus biógrafos mais notáveis, Benjamin Moser, que o romance “teve o destino de muitas obras aclamadas posteriormente como obras-primas: quase não chegou a ser publicado.”¹ As razões dessa difícil acolhida pelo mercado editorial são obscuras, e não esclarecidas nem mesmo a partir das fontes colhidas pelo biógrafo. Efetivamente, seguiu-se a essa demora em publicá-lo um grande reconhecimento, nacional e internacional. No Brasil, o livro ganhou o prêmio Carmem Dolores Barbosa de 1961, ano em que foi lançado, além de ter sido vastamente reeditado e traduzido para muitas línguas.

Começo a partir dessa historieta editorial – que infelizmente provocou em Clarice Lispector árduo sofrimento enquanto ela ansiava a publicação – no intuito de mostrar, não muito solidamente, devo admitir, que já no seu estágio embrionário, *A maçã no escuro* carrega a marca da contradição, do paradoxo. Nesse sentido, a presente abordagem introdutória do romance privilegiará uma apresentação de problemas e inquietações subjacentes à escrita dessa obra, que mais põem em relevo a marca contraditória da narrativa. O enredo vai ser tratado como parte integrante dos problemas que a obra suscita, pois, como se sabe, a ficção clariceana não repousa no encadeamento clássico de fatos ou no retrato social. O “paradigma clariceano de que ‘fatos e pormenores aborrecem’² perpassa toda a sua obra, cuja ênfase, consequentemente, está nos movimentos interiores da subjetividade, traduzidos por uma linguagem inovadora. No caso deste romance, objeto do presente estudo, o contraste é grande entre, por um lado, a riqueza da narrativa no que tange à intensidade existencial dos processos vividos pelas personagens e, por outro lado, a pobreza dos elementos vinculados a uma estrutura de ação concreta destas mesmas personagens. Ou seja, ao mesmo tempo que “quase nada acontece”, tudo acontece, e disto resulta certo efeito paradoxal que uma leitura atenta precisará assumir para si.

É impossível ler o romance *A maçã no escuro* como se sua significação pudesse brotar com transparência a olhos vistos. O próprio título da obra anuncia a seus leitores a presença de

¹ MOSER, Benjamin. “A pior tentação”, em *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 329.

² NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011, p. 695.

elementos pouco transparentes no interior da narrativa e que, mesmo num trabalho apurado de interpretação, não parecem se contentar com decifrações. As conjecturas de seus leitores estão aquém das habilidades do romance de não confirmar inteiramente nenhuma delas. Penso que uma tal configuração romanesca que não se dobra inteiramente a nenhuma hipótese decifratória é resultado de um árduo trabalho empreendido pela autora no sentido de enfrentar o previsível desejo dos leitores de conjecturarem sobre o romance e, assim, tudo se passa como se ela já tivesse se precavido valendo-se de artimanhas retóricas sofisticadas para blindar sua obra de eventuais decifrações.

Por isso mesmo, é necessário abandonar o desejo de decifração – ou, pelo menos certos tipos de decifração –, sob pena de cairmos nos abismos que o texto nos oferece. Há possibilidades mais seguras de leitura, mais atentas à maestria da construção textual, mais atentas ao seu excesso semântico e simbólico, e que não caem na tentação de vasculhar exaustivamente todas as dimensões dessa grandeza. Há n’*A maçã no escuro* uma riqueza de elementos que não deve ser explorada como um bloco de problemas a serem resolvidos pelo leitor. Trata-se de lidar com essa “riqueza opaca” de outra forma, pois debruçar-se numa ampla decifração analítico-interpretativa representa, do meu ponto de vista, cair numa armadilha de Clarice. Afinal, é possível, conforme proponho no presente capítulo, unificar todos os aspectos de obscuridade do texto associando-os à temática do mal. É possível fazer mais proveito da opacidade da obra lendo-a, pelo menos neste momento analítico inicial, como *imitação da opacidade do mal*. Evidentemente, o pressuposto de que o mal é opaco será mais bem desenvolvido oportunamente, e por enquanto podemos entendê-lo pela seguinte simplificação: o mal é opaco porque sua fonte e sua motivação não são claras. Se o próprio “querer” não é claro – há uma força que eu mesmo mobilizo para levar adiante o meu querer? Ou algo em mim me incita a querer? –, então posso querer, sem o saber, algo que é mau – para mim e para outrem.

Assim, a opacidade da obra não será, aqui, enterrada por meio de mecanismos de decifração. Se há, contudo, decifração nessa minha atitude, ao menos ela não tem pretensões de “resolver” os enigmas e as charadas do texto clariceano. Proponho uma entrada no romance que leve em conta os aspectos opacos do texto, reunindo-os de modo que se possa ver o quão vivos e pungentes eles são, já que, se há algo concreto e inequívoco nesse romance, é sua rica e complexa opacidade, do início ao fim da narrativa. Esses elementos vivos são manifestos em muitos planos e situações, e apresento nas sub-seções a seguir uma síntese desses aspectos

opacos. Pondo-os em relevo, proponho questões suscitadas pelo romance, de modo que vejamos mais de perto a sua opacidade e sua articulação com a temática do mal.

1.1 A IMITAÇÃO DA OPACIDADE DO MAL

Ainda que o “tecer da intriga”, no sentido da estrutura da ação das personagens, seja pobre em comparação com a intensidade dos processos existenciais por elas mesmas vividos, vou usá-lo como parâmetro de exposição dos vários momentos e situações de opacidade da narrativa. Assim, por meio do desenrolar dos fios dos núcleos de ação, percebe-se que *A maçã no escuro* apresenta um rico leque de pensamentos que giram em torno da personagem Martim, retratado após um crime do qual ele teria sido o autor, embora a narrativa não explore o crime em si e se distancie enormemente da ficção policial. A distância que vemos o romance guardar em relação a esse tipo de ficção não impediu, no entanto, conforme apontamentos de Gilberto Martins, que “alguns críticos” tenham “aproximado *A maçã no escuro* das ‘técnicas’ da ficção policial em sentido convencional, salientando especialmente possíveis semelhanças de procedimentos narrativos do romance com este gênero.”³

A narrativa tem início após o suposto crime de Martim, no momento em que o homem está dormindo num hotel, lugar por ele eleito para dar início à sua fuga. Devaneios, imagens e evocações sobre o silêncio, a noite e o repouso, que ocupam a parte inicial do romance, introduzem certo mistério em torno de Martim, de cujo crime o leitor só vem a ter algum conhecimento em capítulos posteriores. Aliás, a noção de que teria havido um crime ganha contornos progressivamente mais nítidos ao longo da narrativa. Apesar desse movimento, digamos, “ascendente”, em termos de compreensão por parte do leitor a respeito do crime de Martim – ele teria matado sua mulher –, este aspecto não irá configurar uma leitura que começa numa vertiginosa opacidade e que termina numa serena iluminação. Pelo contrário, o romance nos proporciona, do início ao fim de sua leitura, uma experiência estética de *opacidade*

³ MARTINS, Gilberto. Op. cit. Pode ser que Martins esteja aludindo indiretamente a Vilma Arêas e a Berta Waldman, que em ensaio na *Remate de Males*, de 1989, identificaram no romance uma mistura de gêneros textuais, entre os quais a épica, a farsa, o *western*, o texto de mistério, o folhetim, a novelística amorosa e a narrativa policial (ARÊAS, Vilma; Waldman, Berta. “Eppur se muove”, em *Remate de males*, Revista do Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, v. 9, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, p. 161-169). Em minha pesquisa pessoal sobre essa relação com a ficção policial, não encontrei nenhum crítico que endossasse essa aproximação. Mais tarde, na página 28, em que se encontra o capítulo 2. **Síntese da fortuna crítica de *A maçã no escuro*** (p. 24-57), também contemplarei outros aspectos do ensaio de Waldman e Arêas.

continua, mesmo que ocasionalmente a solidez e uma aparente transparência também tenham lugar.

Em meio à fuga, que já começa a abater Martim pelo cansaço e pela fome, o herói encontra abrigo e trabalho numa fazenda comandada por Vitória, que o aceita desconfiada. Sabemos que a fazenda, para ele, é um meio de continuar a salvo da lei. Aliás, para despistar qualquer um que viesse a investigá-lo, ele se identifica como engenheiro, sendo que ele era estatístico, e também oculta a informação correta sobre a cidade de onde veio: tendo vindo de São Paulo, ele diz que é do Rio. Passado um tempo considerável e tendo inclusive se tornado amante de Ermelinda, prima de Vitória, ele sente que aquele lugar não lhe assegura a fuga. Ao contrário, com o passar do tempo, ele imagina que Vitória já sabe do crime – ou até disso já sabia antes mesmo de ele ter entrado na fazenda. A confiança que ele depositara na fazenda passa então a se perder e ele se vê num lugar perigoso e bem menos acolhedor do que ele mesmo já havia imaginado.

A tensão paradoxal entre uma liberdade desejada⁴ e uma sujeição repudiada (representadas respectivamente pelo desejo de fuga e por certa revolta interna contra as ordens da patroa Vitória) volta a ser mais evidente nesse momento no qual Martim começa a se ver derrotado em sua empreitada de fuga, já que ele vai formando a convicção de que há uma conspiração contrária a ele e orquestrada justamente por sua hospedeira e alguns de seus asseclas. O poder de Vitória, que antes apenas justificava a sujeição dele aos vários trabalhos que ela lhe ordenava, passa agora a ameaçar a sua condição de fugitivo. Então ele resolve não mais fugir e não oferece mais resistência ao imperativo da lei. Para essa internalização da lei contribui um grande medo que Martim sente num bosque à noite. Um capítulo inteiro é dedicado à narração da experiência de medo de Martim (capítulo 3 da terceira parte), e paralelamente Vitória admite a si mesma seus sentimentos amorosos pelo homem. O modo dela de vivenciar a experiência amorosa nos convoca a refletir: o amor é visto como ameaça, algo do qual ela sente o dever de abdicar. Uma certa relação perturbada com o amor também é possível de ser vista em Martim, já que a motivação de seu crime contra a própria esposa teria sido a suspeita de que ela teria cometido adultério⁵, embora não seja tão forte a sua adesão a essa hipótese justificatória baseada numa simples suspeita de adultério: “‘Amara-a tanto?’, insistiu de novo surpreendido, forçando-se já com alguma impaciência a recuperar a verdade

⁴ Essa tentativa de liberdade não se dá apenas em relação à ameaça de prisão, mas também aos “encarceramentos” da linguagem, visto que Martim também está em busca de uma linguagem que possa exprimir uma liberdade maior do que aquela dada pelos nomes dados às coisas.

⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 286: “eu estava quase certo de que minha mulher tinha um amante, disse Martim.”

alheia. Sim, fora por amor, Martim ainda quis ver se daria certo estabelecer um compromisso entre a sua verdade e a verdade dos outros”⁶.

Vitória separa rigidamente seus deveres dos seus desejos íntimos, dando prioridade quase exclusivamente aos primeiros. O amor ganha atributos perversos, por ser uma experiência vital que ela entende lhe ser *proibida* por razões que o leitor só pode compreender por especulação ou por auxílio do repertório de experiências similares de que ele pode se valer para interpretar essa proibição, uma vez que a narrativa não esclarece esse modo de pensar de Vitória. Nesse sentido e numa tentativa de maior aproximação do meu olhar à personagem, uma hipótese inicial para compreender sua escolha de vedar a si mesma uma relação amorosa seria no sentido de ver sua atitude como tentativa de prevenção ao sofrimento e à vulnerabilidade. Entretanto, há uma fragilidade nessa hipótese da prevenção ao *pathos* amoroso e que se revela no capítulo especial e catártico no qual Vitória nos dá conhecimento de suas experiências amorosas. Quando ela menciona o homem da fogueira e o sentimento intenso que teve em relação a ele, sem contudo ter levado adiante a força amorosa que tomava conta dela, uma questão é inevitável: por que ela renunciou ao prazer do amor?

De todo modo, sejam quais forem suas razões para se privar dessas relações, o que essa falta de esclarecimentos acaba por promover é mais um pouco de opacidade na obra. Nessa composição tão resistente a explicações e a racionalizações, há uma margem mínima de entrega, por parte de Vitória, aos sentimentos. Apesar de toda a resistência de Vitória ao amor, vemo-la, nesse decisivo capítulo, talvez fugindo um pouco menos dele. Aliás, o que pode justificar parcialmente a existência da narrativa é o aflorar de uma mudança na personagem. Sua confissão é um divisor de águas em sua história, quase um renascimento. Ela reconhece que o amor se tornou “tentação” pelo seu olhar, em vez de ser propriamente uma experiência possível e legítima. É pelo menos isso que se sugere quando o discurso indireto livre de Vitória, que domina o capítulo confessional e catártico encontrado na seção final do romance, projeta o pensamento seguinte da personagem:

“Não conseguira enfim se livrar daquela ameaça que era a ânsia de viver? e livrar-se daquele duro e vazio ardor que a teria levado nunca se saberia até onde?” / Consegui! respondeu-se com dor. [...] Conseguiu sim. Mas como para uma curada de vício que não pudesse mais lutar contra a tentação – aparecera um homem que pela transitoriedade de sua passagem parecia exigir em ultimato que ela de novo conseguisse. [...] Ela que, por cautela, denunciara o homem ao professor. E não era isto sinal de luta? Era. Então, já que fizera o seu dever, já que o

⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 288.

denunciara, ia dormir tranquila. / Mas continuou sentada. Eu te amo, experimentou com cuidado. Como se amar fosse obscuramente o modo de chegar ao seu próprio limite [...]”⁷

Ainda assim, mesmo havendo para Vitória a abertura mínima que seja para compreender que é uma pessoa capaz de amar e fruir dessa experiência, a maneira dela de vivenciar os anseios e desejos associados ao amor tem um fundo sombrio: como as “trevas eram seu amor”⁸, Vitória resolve fazer a denúncia contra Martim – um expediente moralizante cuja função imediata é livrá-la do incômodo que o fugitivo lhe provocava e, dessa forma, fazê-la retornar à sua zona de conforto. Sendo as peripécias do amor amedrontadoras à mulher, ela se sente mais segura “não amando”, “ela que por medo havia denunciado o homem”, como afirma o narrador.⁹ Há aí então uma dupla confissão: a de Martim sobre seu medo, e a de Vitória sobre o seu amor acobertado pelo medo. A dupla confissão tem efeito catártico sobre os dois e parece encerrar o ponto culminante do romance, dentro do qual se encontra quem sabe todo o sentido visado pela obra, após o qual o fim da narrativa passa a ser desenhado.

1.2 A OPACIDADE PERMANENTE: UM PROBLEMA DE LINGUAGEM?

Na parte inicial da narrativa, a opacidade se atualiza em gestos de *suspensões do pensamento lógico* ou de *desautomatizações* de hábitos da percepção¹⁰. Ao acompanhar o fluxo dos pensamentos de Martim em sua solitária caminhada fugitiva, o leitor experimenta algumas manipulações com a lógica, com a linguagem e outros códigos simbólicos e que resultam em paradoxos e aporias, possivelmente os elementos retóricos que mais comparecem nos textos clariceanos.

De um modo que pode ser sedutor aos leitores que por algum acaso entraram numa via de identificação com Martim, o fluxo de pensamentos da personagem é suspeito em relação a nossos gestos interacionais mais elementares e inquestionados: nossa inteligência é, nessa

⁷ LISPECTOR, C. *A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 8ª edição, 1992, p. 221.

⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 219

⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 222.

¹⁰ Nesse sentido, é significativa a leitura de Benjamin Moser sobre o romance *A maçã no escuro*, que ele entende como uma “descida à loucura” resultante do crime de Martim, e que será abordada na seção “2. Síntese da fortuna crítica d’*A maçã no escuro*”. A leitura de Moser está na biografia que ele dedicou à escritora, in MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

perspectiva, uma imitação performática da inteligência alheia. Nossos atos de percepção, de reconhecimento e de compreensão são entendidos como *cópias* de gestos similares presentes no substrato social em que eles se manifestam. Como é geralmente admitido, ao compreendermos algo, estamos nos valendo de gestos performáticos de compreensão aceitos culturalmente para validar o ato da compreensão. Em outras palavras, o ato da compreensão passa pela crença de que os modos pelos quais a compreensão é manifesta têm algo de espontâneo e natural, o que, por conseguinte, nos faz ignorar a *forma* artificializante na qual a substância do pensar se veicularia¹¹ – isso se aceitarmos a divisão abstrata entre substância e forma: a gestualidade e todos os detalhes visuais e perceptivos dos atos cognitivos consagrados culturalmente validariam as percepções e as vontades humanas.

Tomando distância das formas artificializantes, Martim não quer obedecer ao roteiro já estabelecido e fossilizado no imaginário coletivo e cultural para as situações delituosas. A fôrma imaginária em que ele deveria se ajustar é colocada em questão: em vez de ser taxado negativamente, conforme o código social fixado, Martim quer estar a salvo dessas categorizações, ele quer estar livre do selo da maldade, já que “[...] Nem seu próprio crime lhe dera jamais a ideia de podridão e de ânsia e de perdão e de irreparável”¹². Essa fixidez e essas categorias seriam estranhas à concepção oca e vazia de realidade postulada por algumas filosofias orientais¹³ que provavelmente inspiram o livro – lembremos que a epígrafe do romance é de um texto hindu. Essa tensão entre o desejo de Martim de escapar ao código social vigente e o emprego, por parte do narrador, desse mesmo código para poder dar conta do momento histórico de Martim, bem como de suas intenções, é marcante na parte inicial do romance, e confere ao sujeito um ar paradoxal e aporético. A equação inicial que podemos aqui tomar como ponto de partida para a opacidade da narrativa é que, ao querer abandonar a artificialidade das *formas* socialmente consagradas de veiculação de conteúdos imediatos –

¹¹ A distinção entre substância e forma embasou uma das teorias dos signos da Linguística Moderna, a de Hjelmslev. Os dois termos foram usados e desenvolvidos inicialmente por Aristóteles em sua *Metafísica*, e é nele que me baseio para realizar criar essa distinção informal entre substância e forma que poderia estar sendo considerada por Martim em sua jornada fugitiva inicial, no romance *A maçã no escuro*. O filósofo elaborou tal distinção para se opor ao pensamento de Platão, que faz a distinção entre o mundo sensível (ligado às percepções e sensações) e o mundo inteligível (ligado às ideias, as quais remeteriam a um lugar transcendente). Em vez de sobrevalorizar um mundo em detrimento do outro, Aristóteles pensou em substância e forma, que estariam associadas uma a outra, sem um parâmetro transcendente. A substância seria a própria *essência* de uma coisa, e a forma seria *aquilo que se mostra de algo, o seu aspecto*. Para mais informações, ver ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução e comentário de Giovanni Reale. São Paulo: Edipro, 2006; e HJELMSLEV. L. “Expressão e conteúdo” (Capítulo 13), em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. SP: Perspectiva, 1975, p. 53-64.

¹² LISPECTOR, C. Op. cit., p. 198.

¹³ Nesse sentido, pelo princípio norteador das filosofias budistas, a *vacuidade*, essas categorias seriam formas que a percepção opera no sentido de se fixar em certos sentidos. A percepção poderia flutuar na vacuidade dos sentidos e não se fixar em nenhum deles.

desejos, pensamentos, percepções —, a narração não poderá dissolver a artificialidade que a sustenta, sob pena de não comunicar nenhum conteúdo compreensível e processável mentalmente. Esse desejo de ultrapassar as formas sociais de comunicação consagradas poderia ser visto como desejo de autenticidade, e certamente herda também dos românticos outra matriz, estética, e baseada na rebelião contra formas arcaicas e clássicas e contra toda sujeição a normas literárias de qualquer espécie. O desejo de inovação complica-se ao longo da narrativa, pois ampliamos ainda mais a dimensão paradoxal desse impulso ao vermos que ele é acompanhado também de uma apropriação de fenômenos significantes antiquíssimos que serão reelaborados, como é o caso dos mitos¹⁴.

Nos momentos iniciais de maior desconfiança e menor disposição de Martim para se ver como criminoso, entendemos que a revelação, pela escrita de Clarice, do deslocamento da espontaneidade para a artificialidade dos atos perceptuais afronta, de certo modo, os valores e expectativas sociais colocados no nosso entorno social para os nossos atos. É esse sentido artificial da percepção que Martim estaria abandonando em sua ruptura do pacto social e por meio de sua fuga. Em outras palavras, ele quer estar em contato direto com o pensamento e com a percepção desbastados dos códigos sociais que os rodeiam. Desse modo, ele se opõe ao corpo social do qual participa, sacrificando aquilo que poderíamos entender como a confiabilidade ou até a simpatia resultante do emprego das roupagens habituais do pensamento e do desejo, e, conseqüentemente, ele cria “os inimigos que sempre quisera ter — os outros”¹⁵, ainda que, como convém ao paradoxo, a formulação dessa condição apartada dos outros recorra à linguagem partilhada socialmente.

A despeito de todos esses paradoxos intermináveis embutidos nessa grande idealização do autêntico, ou da verdade pulsante ou mesmo da loucura, que são as únicas dimensões dignas de confiança da parte de quem desconfia das formas habituais disponíveis, persiste no romance o desejo de tocar o conteúdo mais vivo e imediato dos fenômenos, esvaziados de qualquer roupagem prescrita pelos códigos sociais e que permitem que eles sejam comunicados.

A tentativa de transitar numa linha tênue da percepção em que certos conteúdos imediatos parecem constituir alvos preciosos da expressão do narrador dá todo um tom contraditório ao romance, já que, para favorecer a comunicabilidade desses conteúdos imediatos, a narração obviamente reveste esses conteúdos com algumas roupagens habituais da

¹⁴ Algumas leituras que levam em conta a relação entre a narrativa e os mitos que ela toca, direta ou indiretamente, vão ser expostas no capítulo 2 **Síntese da fortuna crítica do romance**, a partir da página 24.

¹⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 33.

comunicação, ainda que os mesclando também com roupagens inovadoras. Tudo se passa como se fosse desejado que as peças desse jogo apareçam por si só e imediatizadas, mas sem que o tabuleiro seja descartado. Esse desejo de exprimir o pensamento sem suas respectivas “formas” se manifesta, por exemplo, na passagem em que Martim tem o intuito de escrever mas não o consegue, em que se contrasta uma mensagem viva, direta, sem um suporte que a veicule, e uma mensagem que perderia parte de sua vivacidade por ser veiculada a partir de um suporte: “Como quem não conseguisse beber a água do rio senão enchendo o côncavo das próprias mãos – mas já não seria a silenciosa água do rio, não seria o seu movimento frígido, nem a delicada avidez com que a água tortura pedras”.¹⁶ Nesse excerto a torrente de água do rio metaforiza a mensagem especial que se quer veicular, que não se quer assujeitada a nenhum veículo que a transmita. O “côncavo das mãos” seria o suporte visto como diminuidor da vivacidade dessa mensagem, por assujeitá-la de alguma forma. Além disso, compara-se a mensagem mais vivaz à mensagem menos vivaz por meio da menção ao estado de satisfação sexual de Martim junto ao rio. Tal menção é colocada por força do contexto da trama, já que anteriormente à decisão de escrever, Martim tivera uma experiência sexual com Ermelinda, prima de Vitória: a experiência da escrita “não seria aquilo que é um homem de tarde junto do rio depois de ter tido uma mulher. Seria o côncavo das próprias mãos. Preferia então o silêncio intato. Pois o que se bebe é pouco; e do que se desiste, se vive.”¹⁷

Nessa perspectiva de profusão de contrariedades é que se sustenta aquela contradição mais elementar sobre a própria existência da linguagem num ambiente em que se quer dissolvê-la de alguma forma. Fica aberta a hipótese segundo a qual essa elementaridade revela a radicalidade mais ampla do aspecto contraditório no romance: não se abre mão do substrato linguístico que viabiliza a comunicação apesar de toda tentativa de pôr a linguagem à prova. As fragilidades apontadas na linguagem, que se fossiliza nos clichês e por vezes tem seu poder de representatividade do mundo ameaçado, vão fazer tanto o narrador quanto Martim valorarem positivamente formas mais rudimentares de comunicação. A inteligência “grosseira e esperta” de um rato¹⁸, portanto, é idealizada, nesse momento inicial de desconfiança, como mais espontânea e concreta, esvaziada dos códigos sociais que emolduram os atos e percepções humanos e que se prestam à compreensão de outros humanos.

Não seria equivocado entender que tais paradoxos e aporias traduziriam a própria situação paradoxal de uma personagem que impôs a si mesma o exílio ao decidir quebrar o

¹⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 165.

¹⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 165.

¹⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 33.

pacto social e legal que a ligava à sua comunidade. O paradoxo se amplia, aliás, ao percebermos que este não se resolve por meio dos mecanismos consagrados de “ressocialização” ou “reintegração” da personagem ao fim da narrativa: depois de uma longa resistência a ser enquadrado pela lei, o homem não chega ao estágio de aceitá-la como um dever natural seu. É com perplexidade e suspeita, e até com uma discreta galhofa¹⁹, que ele escolhe o caminho da reintegração social, processo pelo qual ele aceita passar, mas com o qual não se identifica. Mesmo reintegrado, ele parece ainda estar à margem da lei, da sociedade e de si mesmo. Talvez até para manter o estranhamento que persiste mesmo nessa quase conversão à condição de homem ressocializado, Martim pensa em escrever um livro na prisão. Isso ocorre no momento em que está sendo levado por quatro homens à delegacia – os dois investigadores, o professor e o prefeito de Vila Baixa, local onde se situava a fazenda: “Mas com a imaginação escreveria na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto?” Logo depois, ele pensa: “‘Sobretudo’, pensou ele, ‘juro que no meu livro *terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável*’”, “em homenagem ‘aos nossos crimes inexplicáveis’”.²⁰

¹⁹ A galhofa, que é contida pela seriedade da narrativa, pode ser entrevista nos seguintes momentos finais, junto aos dois investigadores, ao professor e ao prefeito, todos eles de estatura inferior de Martim: “[...] ele que passara a vida toda sem saber que fazer do fato de ser pequeno, e que agora enfim achara o que fazer de si, pequeno – *agregar-se aos pequenos*.” / “‘Vão para o diabo’, disse-se então olhando os homens, *nauseado de ser gente*”, em LISPECTOR, Op. cit., p. 308.

²⁰ LISPECTOR, Op. cit., p. 305, grifos meus.

2 SÍNTESE DA FORTUNA CRÍTICA D'A MAÇÃ NO ESCURO

Embora sem associarem, como eu o fiz, alguns dos conflitos do romance a um embate entre substância e forma, ou à paradoxal vontade de liberdade ilimitada subordinada às possibilidades oferecidas pela linguagem, algumas leituras críticas do romance já levaram em conta a problematização, exposta na narrativa, da relação entre linguagem e mundo, e concluíram pela grande originalidade da obra, fato que geralmente rendeu avaliações positivas por seus leitores. Darei ênfase às leituras que o romance recebeu nas últimas duas décadas (1996-2017), cabendo aqui apenas um rápido panorama de leituras do romance realizadas anteriormente (1961-1995).

2.1 ANOS 1960

Na imprensa, já ao longo da primeira década de publicação do romance, proliferaram discursos elogiosos e entusiastas: há quem tenha visto n'*A maçã no escuro* um “milagre de expressividade” e “as ‘páginas máximas’ da escritora, ‘as fulgurações mais trabalhadas da forma e da incisão original, governando uma expressividade que desconhece limites.’”²¹ O livro também foi tido como “romance incomum” marcado pelo “repúdio ao enredo” e comparável ao *nouveau roman* de Robbe-Grillet, guardadas as diferenças de enfoque entre os dois: Clarice se interessaria mais pelo sujeito e não pelo objeto, alvo de predileção do primeiro.²² Foram objeto de admiração as descrições metódicas, longas e encompradas, as quais filiam o romance às tendências estéticas de Joyce, Woolf, Faulkner e Kafka, num “dos belos romances-poemas de nossos tempos, em qualquer idioma.”²³ Ressaltou-se, ainda na década de 1960, a “ousadia de expressão” e o fato do crime de Martim colocar o protagonista numa posição diferencial em relação aos protagonistas dos romances clariceanos precedentes: enquanto os anteriores tinham o desejo de liberdade sempre insatisfeito, Martim satisfaz seu desejo, ainda

²¹ O texto que deu essas colorações ao romance é a resenha de Geraldo Ferraz acerca do romance e publicada no jornal *A tribuna*, de 23 de julho de 1961, *apud* MARTINS, Gilberto. Op. cit., 250.

²² Palavras de Assis Brasil, em 26 de agosto do mesmo ano, no *Jornal do Brasil*, *apud* MARTINS, Gilberto. Op. cit., p. 251.

²³ A citação é de Antônio Olinto, em publicação jornalística, que também está presente no seguinte livro: OLINTO, Antônio. *A verdade da ficção: crítica de romance*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1996, *apud* MARTINS, Gilberto. Op. cit. pp. 252-253.

que estivesse “na ordem resistente das coisas que Martim fracassasse, que atingisse o alto do monte para conhecer a suprema beleza da queda”.²⁴

...

Os ensaios e artigos que abordam o romance, além de também ressaltarem o valor da obra como vimos nos textos da imprensa, contemplaram a questão da linguagem como força central da obra. Nesse sentido, é exemplar a leitura de Affonso Romano de Sant’Anna, que, no ensaio “Clarice Lispector: Linguagem”²⁵, vê em Martim traços heroicos. Essa associação tem sua razão de ser, de acordo com o ensaísta, pelo fato do personagem ter engendrado sua própria forma e a sua própria linguagem, refletindo assim as preocupações da autora com a palavra – ainda que o desfecho da narrativa traga também a capitulação de Martim à “linguagem dos outros”. O ato de aceitação da sociabilidade é considerado por Gilda de Mello e Souza, no ensaio “O vertiginoso relance”, de 1963, como resultante de um longo processo de meditação sobre o crime. A tempestade que toma a fazenda dá por encerrado o período de seca e as tensões do romance. Cito o seguinte trecho da análise de Souza porque é notável o seu poder interpretativo e integrador de várias dimensões da narrativa, tanto aquelas próprias das questões subjetivas das personagens quanto aquilo que aparentemente está fora delas:

Desde o início do romance a seca está rondando; e se serviu de reforço à crispação dos seres, à incomunicabilidade das relações [...], a chegada da chuva vai corresponder ao termo final das tensões, quando tudo o que estava represado explode [...] A descrição muito bonita da natureza apaziguada após a tempestade assinala o fim da trajetória de cada personagem. Terminou também a meditação sobre o crime. Martim já sabe “o que um homem quer”, e tendo partido da necessidade de ser rejeitado, chega ao desejo de ser novamente aceito pelos outros [...]²⁶

Além disso, há que se destacar dessa análise “a visão de míope” que Gilda de Mello e Souza atribui ao narrador: a miopia do olhar do narrador está na tentativa de

penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos [...] indiferente à organização dos acontecimentos num largo esquema temporal [...] ela concebe um tempo fracionado que [...] só podem ser divisados de muito perto e num lampejo.²⁷

²⁴A ideia é de Marly de Oliveira, registrada em comentário no *Jornal do Comércio* de 24 de julho de 1966, apud MARTINS, Gilberto. Op. cit., p. 253.

²⁵ O ensaio foi publicado em SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice Lispector: Linguagem”, em *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado-Tijuca, 1977, 198-210.

²⁶ SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance” (1963), em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 90.

²⁷ SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance” (1963), em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

Assim, com o procedimento de olhar de perto aquilo que se esconde nos fenômenos que interessam ao narrador, os “conteúdos vivos” deturpados e ocultados pelas *formas* que os envolvem seriam assegurados ao leitor, de modo a tornar visíveis suas substâncias.

2.2 ANOS 1970

Em 1973, Olga de Sá faz uma leitura que encontra ecos em outros críticos, principalmente ao associar a “maçã” à palavra. O texto, publicado no livro *A escritura de Clarice Lispector*²⁸, vê em Martim “uma nova espécie de Adão, peregrino da linguagem, tentado por essa maçã no escuro, que é a palavra...”²⁹ Inclusive, o próprio espaço da fazenda de Vitória é comparado com o paraíso edênico perdido. No entanto, Olga de Sá assinala uma diferença no percurso de Martim em relação a Adão: expulso do paraíso, mais ou menos comparável ao bucolismo da fazenda, o personagem bíblico perde esse lugar e vai a outro. Martim, por seu turno, sai da cidade e vai ao encontro do espaço bucólico. Além disso, com base em trechos bíblicos Olga de Sá argumenta que, no tempo de Adão, nem todos os nomes tinham sido inventados. Martim, ao contrário, está num mundo cujos nomes estariam já todos atribuídos às coisas que eles designam. O que Martim pode fazer para trazer uma inovação verdadeira ao mundo e a si mesmo, de modo a manter sua ligação com o mito adâmico que sustenta parte das possibilidades interpretativas da narrativa, é tentar *reinventar* um mundo onde tudo já está criado³⁰. No fim das contas, a jornada de Martim se frustraria, pois, “para Clarice Lispector, sendo impossível dizer o ser, a palavra aspira ao silêncio, itinerário e meta de *A paixão segundo GH*.³¹

...

Outro importante estudo do romance foi publicado nos anos 1970: o ensaio “*A maçã no escuro* e o drama da linguagem”, de Benedito Nunes³², republicado depois em 1989 no livro

²⁸ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. (1973) Petrópolis-Lorena-Vozes, Fatea, 1979.

²⁹ SÁ, Olga de. Op. cit., p. 193.

³⁰ SÁ, Olga de. Op. cit., p. 194.

³¹ A propósito, reconheço a presença ostensiva dos símbolos judaico-cristãos na obra clariceana. Nesta dissertação especificamente, analiso uma parcela ínfima desse repertório, que é importante, mas não é central para o desenvolvimento deste trabalho.

³² NUNES, Benedito. “*A maçã no escuro* e o drama da linguagem”, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 39-57. Inicialmente em NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.

que ganhou parcialmente o título do ensaio: *O drama da linguagem*. No ensaio, Nunes encontra no romance dois eixos centrais que moveriam toda a narrativa: existiria a linha narrativa em que se desenrola a *revolta romântica* de Martim e a outra linha que conduziria o personagem a uma *peregrinação mística*. O objetivo latente que impulsiona esses eixos é a busca por identidade por parte de Martim, no sentido de se formar como pessoa – que passa a se concretizar apenas na segunda parte do romance “Nascimento do herói” –, no qual fica clara a busca pela palavra que o confirmasse como pessoa. Tal busca estava diretamente ligada à necessidade de criação de uma linguagem que lhe fosse própria, pois *dizer leva a ser*: “Sua liberdade, que uma primeira revolta alimenta, uniria a expressão à ação, o dizer ao ser.”³³

Tanto a revolta romântica, expressão dada à ruptura de Martim com as normas, quanto a peregrinação mística teriam tido seus desenlaces, ainda que não necessariamente os mais satisfatórios e iluminadores:

Enquanto [...] a linha mística da trajetória de *A maçã no escuro* redonda numa conversão espiritual, a sua linha romântica terminaria num conformismo social de cunho transcendente. A certeza última que se atribui ao personagem é uma espécie de fé, de verdade interiorizada, misto de renúncia e de abdicação, de abandono e de desprendimento estoicos. Tudo está certo no final, mas porque tudo é no final obscuro e inexplicável.³⁴

O desenlace dessas duas linhas é ambíguo por colocá-las numa intersecção que as inverte: enquanto o conformismo social resultante da linha romântica abriga uma espiritualidade, a conversão espiritual parece ser a mola propulsora da conformação de Martim às leis do mundo. Outras complicações são devidas às problematizações da linguagem, cuja confiabilidade é colocada em questão por Clarice. A mistura de enunciados modais com enunciados mais assertivos, além do fato de as palavras serem por vezes vistas ao mesmo tempo como capazes de *formar* e *deformar* aquele que as emprega, viria atestar uma *tensão* no modo de empregar a linguagem, o que leva Nunes à conclusão de que um dos grandes problemas tocados pelo romance é o dilema entre o *ser* e o *dizer*.

³³ NUNES, Benedito. Op. cit., p. 46.

³⁴ NUNES, Benedito. Op. cit., p. 47.

2.3 ANOS 1980

Em 1989, uma edição da revista *Remate de males*, da Universidade Estadual de Campinas, é publicada contendo ensaios exclusivamente a respeito de Clarice Lispector. As professoras Vilma Arêas e Berta Waldman lançaram, com o título “Eppur se muove”, um ensaio especificamente sobre *A maçã no escuro*. A marca contraditória do romance é nele assinalada. Para as autoras,

a vigia principal de apoio na emaranhada construção de *A maçã no escuro* é a contrariedade, espécie de organização pela via da dessemelhança e ponto de sustentação dos vários planos do romance: composição, tema, organização da linguagem e elementos das diversas categorias narrativas que nele convivem.³⁵

As contradições que se veem no modo como o romance lida com a linguagem se verificam, por exemplo, no fato de coexistirem expressões tão díspares entre si, o que contribui para desfazer ainda mais os ideais de autenticidade a que aparentemente Martim se agarra ao “fugir”, na acepção mais ampla possível que podemos entender para a fuga: clichês convivem lado a lado com experimentos linguísticos mais ousados, que se manifestam, de acordo com Arêas e Waldman, no plano espacial do campo, tão contraditório quanto os outros planos em que elas identificaram contrariedades. Na argumentação das autoras,

Lispector caminha na contramão de toda uma corrente estética, pois nesse lugar [o campo], historicamente privilegiado como ‘locus amoenus’ e reduto de autenticidade e de pureza, é que começam a proliferar abundantemente clichês e aforismos e situações também padronizadas que se empilham de maneira incoerente, o que funda a ironia do texto: o amor ‘para sempre’, misturado a ‘cavalo dado não se olham os dentes’, ‘de um morto não se fala mal’, etc., etc., etc.³⁶

³⁵ ARÊAS, Vilma e WALDMAN, Berta. “Eppur se muove”, em *Remate de Males* – Periódico do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, v. 9, 1989, p. 161-162.

³⁶ ARÊAS, V. e WALDMAN, B. Op. cit., p. 166.

2.4 ANOS 1990

2.4.1 A ARQUEOLOGIA DAS IMAGENS POÉTICAS, POR GILBERTO MARTINS

Nos anos 1990, uma análise veio ressaltar a presença dos mitos e a sua relação com a imaginação criadora como chaves interpretativas, mas ela possui elementos diferenciais em relação a leituras anteriores que simplesmente apontaram o significativo papel que o mito adâmico tem para a leitura do romance. A apropriação do universo mítico pelo romance, aliás, ultrapassa em muito os elementos disponíveis pelo espectro judaico-cristão, uma vez que haveria também, pelo menos de acordo com a leitura de Gilberto Martins³⁷, apresentada na forma de trabalho de mestrado à Universidade de São Paulo em 1996, uma apropriação de ideias pré-socráticas, mesmo que não deliberada por Clarice. Nesse sentido e com pertinência, o pesquisador aproxima algumas figurações imagéticas ligadas aos quatro elementos primordiais – água, terra, ar e fogo – ao pensamento, digamos, “mitológico” de Empédocles de Agrigento. Nos fragmentos que sobreviveram do filósofo (em especial o poema “Da natureza”), ele oferece uma espécie de cosmogonia que indiretamente explica a formação do homem: haveria uma mobilidade dos elementos primordiais influenciada pelas forças do Amor e da Discórdia, que também atuam no homem. Assim, “na narrativa clariceana, o crime de Martim instaura o Reino da Discórdia, da disjunção das coisas, pelo afastamento do grupo e das regras sociais.”³⁸ Essa associação lógica e mítica, como aponta Martins, também é revelada no desfecho da narrativa, que pode ser visto como o ressurgimento da força amorosa potencialmente capaz de reintegrar Martim ao corpo social, ainda que esse processo tenha sido aberto por meio da prisão: “sua prisão marca [...] a transição para o reinado do Amor, com o homem misturando-se e fundindo-se ao discurso e às ideias dos quatro cavalheiros.”³⁹

Os problemas de sociabilidade de Vitória e toda a situação do protagonista foram integrados, sob uma perspectiva majoritariamente bachelardiana, pela leitura de Gilberto Martins nesse trabalho. O viés de exploração simbólica do espaço e dos devaneios a eles associados tem alguma proximidade com a leitura simbólica que irei apresentar neste trabalho, porquanto também vejo nos símbolos uma chave importante de interpretação, embora esteja mais atento ao que a simbologia do romance pode nos informar sobre o *mal* e sua problematização, na tentativa de aproximação do livro tanto pelo ângulo de seu processo

³⁷ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Op. cit.

³⁸ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Op. cit., p. 370.

³⁹ Idem.

humanizador quanto pela visão da liberdade humana. Gilberto Martins explorou também o mal, mas usando outra abordagem, como veremos mais adiante.

A crítica de Gilberto Martins esforça-se por tornar mais visíveis aspectos que constroem a *poética do espaço* no romance. Já no início de sua análise, destaca-se o espaço do hotel no qual Martim se hospedou, bem como o jardim que o circunda, como elementos que vão compondo uma atmosfera mítica, que simbolizaria a origem essencial dos fenômenos cósmicos – ou uma nova origem fundada pelo ato delituoso de Martim. Inclusive, essa mesma leitura explicita o processo de espacialização do tempo (“o modo como, tranquilo, o tempo decorria era *a lua altíssima* passando pelo céu”⁴⁰), de modo a ampliá-lo e integrá-lo ao cosmos, aprofundando também os “seres” que povoam esse tempo-espaço. O automóvel que estava estacionado no jardim foi o elemento do universo das máquinas que veio despertar Martim de seus devaneios na aura mítica primordial que o hotel evocava.

São numerosas as articulações que Martins costura entre os elementos cósmicos e os movimentos subjetivos das personagens, sobretudo os seus devaneios – o *desejo de potência* de Martim, materializado na ânsia de encontrar o mar, que era o intento original do protagonista ao sair do hotel, é um dos exemplos dos devaneios analisados nesse trabalho, que explora também o devaneio da imensidão e da infinitude, presentes sobretudo na parte inicial do romance, além do devaneio do repouso, que predomina após Martim alcançar o topo da montanha. O espaço, de modo geral, revela algo além do que as meras constatações podem vislumbrar: ele é extensão da memória e da subjetividade. Vitória não fica de fora desse ângulo de leitura, uma vez que Gilberto Martins encontra no próprio espaço da fazenda elementos de uma vontade de potência, embora mais dispersa do que aquele experimentado por Martim: o fato da construção que abriga os personagens do romance ser marcada por irregularidades – por exemplo, as cercas posicionadas arbitrariamente, “o andar mais alto da casa” que “não acompanhava a extensão maior do andar térreo, e alteava-se em canhestra torre”⁴¹, as várias pendências da fazenda etc. – revela o intento um tanto frustrado de Vitória na ordenação de sua fazenda, que conseqüentemente se tornou, aos olhos do narrador, “um lugar pobre e pretensioso”.⁴²

Outros elementos cósmicos à disposição no romance, de acordo com essa leitura bachelardiana, dariam conta de traduzir os lentos movimentos de gestação da vida, sobretudo a

⁴⁰ LISPECTOR, Op. cit., p. 11, grifos meus.

⁴¹ LISPECTOR, Op. cit., p. 51.

⁴² LISPECTOR, Op. cit., p. 52.

gestação de Martim sob a *forma humana*. No sentido de acompanhar os “progressos” de Martim em seu processo de constituição humana, mediada por uma ligação entre ele e o cosmos, a análise de Gilberto Martins também contempla as manifestações dos quatro elementos primordiais, convocados pela evidência de que Clarice Lispector teria uma consciência simbólica.

Na dimensão analítica que integra os quatro elementos primordiais às ações e aos desejos das personagens, eu poderia destacar a *água* como a mais significativa. Concorro plenamente com Gilberto Martins quando ele diz que a água é elemento de falta n’*A maçã no escuro*, tanto pela seca que ameaça a fazenda, quanto pela sede que Martim sente até sua chegada àquele lugar, e que o faz salivar. A água só deixará de figurar como elemento de falta no episódio da grande chuva. À análise de Gilberto Martins, por si só já bastante abrangente em relação aos sentidos atribuíveis aos elementos primordiais na sua relação com as transformações das personagens, devo acrescentar um dado relativo à Vitória: da mesma forma que Martim, em sua solitária caminhada fugitiva, se movimentava inicialmente motivado pelo desejo de entrar em contato com o mar, o qual, em meio ao deserto da planície, figura como oásis, Vitória também revela ter esse desejo após o falecimento de seu pai. Evidentemente, não é o mar que Vitória deseja de maneira prioritária, mas, sim, a liberdade de estar sozinha, desobrigada do compromisso com o pai, e em contiguidade com o mar. É no ambiente da ilha onde estava o hotel por ela escolhido para fruir do “início” de sua liberdade tardia e de sua nova situação familiar que ela vê seu desejo atravessado por suas próprias proibições, provavelmente ecos da resignação a que estava acostumada: “eu procurava ignorar que *Deus estava me dando exatamente o que eu pedira* e que eu – estava dizendo ‘não’. Estava fingindo que não percebia ter construído uma esperança inteira no que finalmente estava me acontecendo.”⁴³ A despeito da beleza do mar, indicadora da potencialidade de ampliação de sua liberdade pessoal, o medo de se ampliar ainda atormentava Vitória e a impele a socorrer-se a Deus:

o medo, o medo de que o senhor [Martim] me acusou, não me deixava um movimento, mas depois que passou a surpresa – a beleza da praia rebentou [...] e rebentou o medo da intensidade de alegria que sou capaz de atingir – e sem poder mais mentir, chorei rezando no escuro, rezando assim “nunca mais isso, oh Deus nunca mais me deixe ser tão audaciosa, nunca mais me deixe ser tão feliz, tire para sempre a minha coragem de viver; que eu nunca vá tão adiante em mim mesma, que eu nunca me permita, tão sem piedade, a graça”⁴⁴

⁴³ LISPECTOR, Op. cit., p. 257, grifos meus.

⁴⁴ LISPECTOR, Op. cit. p. 257.

2.4.2 A TEMÁTICA DO MAL, POR GILBERTO MARTINS

Junto com esse estudo da arqueologia das imagens poéticas d'*A maçã no escuro*, Gilberto Martins também se dedicou a abordar a temática do *mal* no romance. Como ele mesmo diz, ele realiza um aparente desvio em sua abordagem do mal. Em vez de se centrar unicamente no estudo do mal n'*A maçã no escuro*, ele reuniu um apanhado de elementos formais e de situações das tramas dos outros romances da escritora para poder apoiar a tese de que a temática do mal é um centro importante de gravitação de toda a obra clariceana. Não apenas todos os romances da escritora foram por ele analisados no intuito de mostrar a articulação que eles têm com a temática do mal (no resumo que aqui faço do trabalho de Martins, não contemplo todos os romances), mas também um conto se prestou à tal demonstração: “O crime do professor de matemática”, publicado em *Laços de família*. Além disso, Gilberto Martins também leva em consideração elementos biográficos de Clarice para revelar um crônico sentimento de culpa da escritora como motor de criação de uma obra que evoca esse sentimento de várias formas. A relação entre a culpa e o mal vem a ser esclarecida em alguns momentos por meio da máxima de Jankélévitch: “O mal é, simultaneamente, causa e efeito da culpa; sua etiologia é circular.”⁴⁵. Então estrategicamente o pesquisador tomou a questão da culpa de Clarice como fator explicativo da presença da temática do mal em sua obra.

Gilberto Martins, aliás, talvez tenha sido pioneiro no sentido de apontar um fato que atravessa a experiência de vida de Clarice: as circunstâncias nas quais ela própria foi concebida por sua mãe e que lhe teriam gerado um impacto por toda a sua vida. Para explicar essa situação, o pesquisador abre seu estudo sobre o mal citando a belíssima crônica “Pertencer”, de Clarice Lispector, publicada em 1968⁴⁶. Nela, a escritora remonta ao momento em que sua mãe decidiu ter mais um filho para poder se curar de uma doença, e foi assim que ela concebeu Clarice. A gravidez com essa finalidade se origina de uma crença judia. No entanto, como diz Clarice na crônica:

⁴⁵ JANKÉLEVITCH, V. *O paradoxo da moral*. Tradução de Helena E. dos Reis. Campinas: Papirus, 1991, *apud* VIGNOLES, Patrick. A perversidade. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1991, p. 154.

⁴⁶ Publicada inicialmente no *Jornal do Brasil*, em 15 de junho de 1968. Foi republicada postumamente na coletânea de crônicas de Clarice Lispector que saíram na imprensa entre agosto de 1967 e dezembro de 1973: LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. (1984) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. [...] Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdoo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. (“Pertencer”)

Além disso, Gilberto Martins também aponta, nesse “aparente desvio” inicial da abordagem do mal n’*A maçã no escuro*, para outros dados biográficos: “Programas televisivos como o do apresentador Chacrinha causam na cronista um misto de atração e repúdio”⁴⁷, os quais são levados em consideração por Clarice para a elaboração deste comentário mencionado por Martins: “Chacrinha tem algo de sádico: sente-se o prazer que tem em usar a buzina. [...] será que os telespectadores têm em si um pouco do sadismo que se compraz no sadismo de Chacrinha?”⁴⁸ (*A descoberta do mundo*, p. 32)⁴⁹. Algumas das escolhas de Clarice lhe agravam a culpa: o fato de ter empregada doméstica, que julga serem por ela exploradas, “acusa-se pelo ‘amor torto’ que oferece aos filhos; pune-se por estar se traindo ao fazer da escritura um ofício, escrevendo em jornais para ganhar dinheiro...”⁵⁰

Desse modo, Gilberto Martins passa a abordar finalmente o romance de estreia de Clarice, *Perto do coração selvagem*. Citando um pensamento de Joana logo no capítulo II, “O dia de Joana”, Martins vai revelando uma disposição da personagem para o mal: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.”⁵¹ Os outros também confirmam essa tendência à malignidade. De todo modo, “Vários são os indícios [...] de que o mal na protagonista de *Perto do coração selvagem* representa antes disposição que ato, mais potência do que realização.”⁵² Outro fato que Martins sublinha, com apoio também em críticos que analisaram o romance, como Antonio Cândido, é o sofrimento que Joana sentia por ter de “sublimar” o mal: “O importante na análise do crítico é o realce que dá ao fato de ser a sublimação do mal um motivo de sofrimento para Joana, que viveria, então, uma situação comparável ao suplício de Tântalo, pois como a simbólica figura mitológica, a protagonista ‘passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge’”⁵³ Martins nota que entre Joana e Otávio, com quem ela iria se casar, há uma diferença em relação aos sentimentos de culpa que eles nutrem. Ao contrário

⁴⁷ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 4.

⁴⁸ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 4.

⁴⁹ Apud MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 4.

⁵⁰ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 4-5.

⁵¹ LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 14a. ed., p. 17.

⁵² MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 7.

⁵³ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 8. A citação no interior do trecho é de CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”, in *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Edit. da UNESP, 1992, p. 93-102.

de Joana, que não sente culpa ao desejar o mal a outrem, em Otávio “todo impulso maligno vem acompanhado de um inarredável sentimento de culpa que assume os contornos de ‘alguma coisa viva e doente na sua alma’”⁵⁴. A atitude distante e fria de Joana nas mesmas circunstâncias em que Otávio tinha o desejo de remir sua culpa causa um fenômeno que parece ser diferente de ser perdoado por Deus, de acordo com Martins: trata-se de “perdoar típico não de Deus – o qual viria provavelmente seguido por um conjunto de normas e prescrições –, mas do diabo, que lhe abriria ‘portas largas para a passagem’ ao desfrutável mundo.”⁵⁵

Ao fazer sua análise acerca d’*O lustre*, Gilberto Martins compara Joana e Daniel: “O comportamento de Daniel diferencia-se do de Joana porque, para ele, o exercício da perversidade é uma necessidade mais premente que o fato de percebê-la ou o ato de refletir sobre ela.”⁵⁶ Haveria em Joana apenas uma disposição para o mal seguida de intensa reflexão sobre ele, enquanto que em Daniel se materializa em perversidade concreta, “exige relação, necessita de um outro para se completar.”⁵⁷ Virgínia, protagonista deste segundo romance de Clarice Lispector, viria a ter aflorado a sua relação com o mal a partir da Sociedade das Sombras, criada pelo seu irmão Daniel. “É lá, inclusive, que ela parece despertar para o mal latente que nela habita, ampliando-se seu desejo insaciável pela ruptura, pelo excesso, pela desmesura.”⁵⁸ Essa sociedade secreta serviria como seu lugar de iniciação à prática de alguns males, denunciando aos pais uma relação – não se sabe de qual natureza – da irmã Esmeralda com um desconhecido. Esses pequenos gestos deliberadamente maldosos serão fonte de autoconhecimento. Enfraquece-se, assim, a pureza do nome de Virgínia. Em conjunto com a descoberta do mal como fonte vital por essas personagens, Martins também observa o progressivo reconhecimento do próprio corpo em frente ao espelho por parte de seus personagens. Algo parecido ocorre com Joana, no romance anterior⁵⁹. É ressaltado, então, o fato de tanto Joana quanto Virgínia conterem a realização efetiva do mal que elas intencionam cometer. Elas apenas convivem com a disposição maligna, limitando-se a cometer males não tão relevantes.

Para fazer sua incursão na temática do mal do terceiro romance da escritora, *A cidade sitiada*, Martins leva em conta um estudo que Regina Pontieri dedicou a algumas obras de

⁵⁴ A citação no interior desse excerto da dissertação de Gilberto Figueiredo Martins é de *Perto do coração selvagem*, p. 94.

⁵⁵ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 15.

⁵⁶ Idem, p. 18.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Idem, p. 20.

⁵⁹ No capítulo “O banho”.

Clarice Lispector⁶⁰. O pesquisador, mesmo concordando com a autora quando ela defende que, no caso específico d'*A cidade sitiada*, “as personagens se destacam mais como corpos do que como consciências; como objetos do mundo visível, mais do que como sujeitos”⁶¹, consegue demonstrar que o mal, nessa configuração especial, estaria velado no romance, embora ainda assim passível de identificação.

Não havendo tanto espaço para o leitor presenciar o mal na mente das personagens, seria necessário atestar sua existência no mundo objetivo, até porque é principalmente com o mal que o polo da subjetividade das personagens vai se manifestar. Em que medida, portanto, Lucrécia Neves, protagonista desse terceiro romance de Clarice Lispector, vai ter pertinência como personagem acometida pelo mal? Haveria duas formas de manifestação dessa associação. Em primeiro lugar, nas imagens que se formam do subúrbio de São Geraldo, principalmente nas imagens de cavalos, que fazem parte do espaço da cidade. “O episódio ‘O crime do cavalo num subúrbio’ [...] é ilustrativa prova do mal, força ocultada pelo confinamento imposto ao ‘ser social’”⁶². De fato, é convincente a citação que ele faz ao romance, a fim de confirmar essa manifestação do mal, ainda mais com as aproximações que o narrador faz entre os cavalos e Lucrécia Neves, ambos portadores de uma “natureza instintiva situada, aprisionada e limitada pelo trabalho que constrói a localidade em progresso, mas que irrompe à noite.”⁶³ É então na seguinte citação que Martins consolida a comparação entre Lucrécia e os cavalos e, por extensão, ele colhe um rastro significativo do mal nessa narrativa: “O baio novo dera mesmo um coice mortal num menino. E o lugar onde a criança audaciosa morrera era olhado pelas pessoas numa censura que na verdade não sabiam a quem dirigir.”⁶⁴

Com o intuito de reforçar a articulação dos elementos objetivos da narrativa ao mal subjetivo de seus personagens, Martins faz menções à explicação que Paul Ricœur fornece para se compreender a concepção do mal do ponto de vista da gnose⁶⁵. Nesse sentido, Paul Ricœur demonstra que, para a gnose, o mal é “uma realidade, por assim dizer, física, que investe o homem de fora; o mal está fora; ele é corpo, é coisa, é mundo, e a alma caiu dentro; essa exterioridade do mal fornece imediatamente o esquema de alguma coisa, de uma substância que

⁶⁰ Trata-se de sua tese de doutorado sobre a poética do olhar em Clarice Lispector: PONTIERI, Regina Lúcia. *Um jeito estranho de ver: a poética do olhar, em Clarice Lispector, através da leitura de A cidade sitiada*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob orientação de Teresa Pires Vara. São Paulo: MIMEO, 1994.

⁶¹ Idem, p. 139.

⁶² MARTINS, Gilberto Figueiredo. Op. cit., p. 26.

⁶³ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem.

⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*, p. 14.

⁶⁵ Explicação do mal por vias racionais.

infecta por contágio.”⁶⁶ Então, como nessa concepção o mal é algo que, primeiramente, se localiza em algum lugar externo ao sujeito para que apenas depois ele possa ser reconhecido, Lucrécia estaria numa fase inicial de contato com o mal. Ela o vê, “vivencia-o como exterioridade.”⁶⁷ Comparando a concepção de mal que estaria vinculada aos dois primeiros romances da escritora com a concepção de mal que se mostra n’*A cidade sitiada*, Martins acaba por compreender que, nos romances *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, o mal fazia parte da natureza das personagens, enquanto que, n’*A cidade sitiada*, ele se manifesta propriamente no mundo e Lucrécia, ao identificá-lo, por um misto de atividade e passividade em contato com ele, passa a querer cometê-lo.

Haveria então uma oposição de concepções do mal entre os dois romances, mas o pesquisador entende que não é uma oposição total. Ainda que nos dois primeiros romances predomine a perspectiva do mal como inerente às personagens, contrabalançada, no terceiro romance, pela perspectiva do mal como algo que existe como exterioridade, essas noções viriam misturadas nas três obras. Esse é um momento bastante produtivo da crítica de Martins, pois nele se ressalta a criatividade de Clarice em relação a diversas concepções do mal. Como diz Martins,

A autora assume a ambiguidade do mal, não tentando defini-lo, mas inserindo-o como traço – dominante ou não – dos seres que cria, espelhos de si mesma: ora o mal aparece já atuando no homem, ora mostra-se o momento no qual o ser trava com aquele o contato inicial. Destituindo o mal (ao menos por enquanto) de sua carga ética, quando evita caracterizar os atos de seus personagens como exclusivamente voluntários e inevitavelmente puníveis, Clarice insere na vontade humana um traço de passividade: estando na natureza humana ou sendo exterioridade, o mal é contingência, causa e consequência de nossa insuficiência ôntica, de uma impotência preliminar que nos constitui.⁶⁸

Em suma, nesse momento de exposição da multiplicidade de concepções do mal, Gilberto Martins acaba por compreender o contraste de perspectivas e se faz então uma pergunta que a própria literatura clariceana em si suscitaria: “Em Clarice, afinal, o mal seria imputado à natureza humana ou à vontade?”⁶⁹ Ele mesmo se arrisca a responder: “A ambos...”⁷⁰. Na

⁶⁶ RICÉUR, Paul. *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978, p. 230.

⁶⁷ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 28.

⁶⁸ MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 31.

⁶⁹ Idem, p. 29.

⁷⁰ Ibidem.

verdade, Martins esclarece que essa querela não é alvo primordial da escritora quando se trata do mal. Clarice “toma o partido da movimentação dialética entre as duas possibilidades. Não resolve, pesquisa.”⁷¹ O desejo de liberdade foi identificado por Martins como uma potencialidade inerente ao cometimento do mal nas três protagonistas abordadas até agora: Joana, Virgínia e Lucrecia Neves. Tal desejo estaria menos manifestado no terceiro romance de Clarice, mas ele está lá, obedecendo à tendência da escritora.

A relação de Lucrecia com os homens é reveladora ainda algumas de dificuldades pessoais da personagem que viriam da própria dificuldade de conviver e se comunicar efetivamente com o outro, e isso, ressalta Martins, é outra faceta do mal que a obra clariceana nos apresenta. Ou seja, não é apenas n’*A cidade sitiada* que o mal-estar com o outro é incorporado, mas também em toda a ficção da escritora.

Depois da análise cerrada desses três primeiros romances, Gilberto Martins passa a dirigir sua atenção a um dos contos de Clarice Lispector: “O crime do professor de matemática”. Esse é o texto de base que o pesquisador elege para ser comparado com *A maçã no escuro*, no que tange à temática do mal. Enfatizando o sentimento de culpa que move o professor no seu ato incomum de subir a colina e realizar o misterioso enterro do cão, Gilberto Martins toma como subsídio de interpretação algumas reflexões de Freud a respeito do código de leis não escrito de sociedades totêmicas. O que estaria em jogo, portanto, na situação do professor de matemática, é a adesão a um hábito desse tipo de sociedade descrita por Freud. Explica Martins:

Geralmente, o totem é um animal que mantém relação peculiar com os membros de um clã: por um lado, serve ao indivíduo como uma espécie de *espírito guardião e auxiliar*, que envia oráculos, reconhecendo e poupando seus filhos; por outro, estes assumem a obrigação sagrada de não abandonarem, matarem ou destruírem seu totem, estando qualquer atitude que infrinja as regras desse relacionamento sujeita a sanções.⁷²

Ou seja, Clarice parodiaria tais rituais estranhos a nós, de modo que o professor estaria mais ou menos subordinado às mesmas regras que regeriam as sociedades totêmicas. O contraste entre os traços modernos e técnico-científicos do professor de matemática são notados por Martins em comparação com a adesão que ele passa a ter com esses rituais de tribos

⁷¹ Idem, p. 30.

⁷² MARTINS, Gilberto Figueiredo. Idem, p. 47. O termo em itálico é de FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. de Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, s.d., p. 22. (Vol. XIII da Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)

primevas. Ele teve forte apego a um cão, transformando-o em seu cão-totem, e não pode passá-lo a outro clã ou abandoná-lo completamente. Como ele quebrou tais regras – abandonou o cão verdadeiro –, ele é passível de punição. “Porém, seu complexo de culpa é implacável, não havendo como dele se livrar”⁷³, assim como parte da galeria de personagens. O respeito ao totem é combinado com certo temor por ele. A partir da eleição de um totem, a relação que se tem com ele e seus preceitos – e contraditoriamente, é a comunidade humana que cria tais preceitos arbitrariamente seguidos – desemboca na formação de tabus. A violação de tabus conduz à punição automática. Uma das cerimônias expiatórias adequadas para esse tipo de sociedade, e que se revela no conto analisado por Martins, é a subida à colina mais alta, trazendo um saco pesado na mão.

O professor de matemática realiza justamente esse ritual, que Martins compreende como situado fora do tempo histórico. Assim, criam-se condições para que o professor retorne a um tempo primordial que não necessariamente é o tempo primordial de um mito, mas o tempo primordial de eventos que o professor considera importantes em seu próprio passado e que estão associados ao cão que ele abandonara. “O professor recupera, com o ritual funéreo, um momento primordial em que a culpabilidade é anterior às leis escritas e sistematizadas, em que o crime é não necessariamente punível pelo grupo social, mas pela própria consciência.”⁷⁴ A tentativa de regresso a esse tempo primordial de inocência não o livrará da culpa. Como Martins ressalta, o professor sente uma culpa irremissível, análoga à culpa excessiva que sentia a própria escritora por “ter falhado em sua missão” de salvar a mãe doente. Mesmo a sua iniciativa de se autocondenar não tira de si sua imensa culpa por ter abandonado o cão e por ter se afastado da cidade onde ele estava.

Quando o professor de matemática passa a fazer uso da palavra em seu ritual, mais elementos primitivos passam a se revelar: a enunciação do nome José seria uma forma de criar, sob perspectiva do pensamento selvagem⁷⁵, o objeto que é enunciado. Então, em vez de se fazer alusão ao objeto que não está presente – e que, pelo menos nos meios sociais em que a linguagem não é concebida como tendo poderes mágicos, continua ausente durante a enunciação de seu nome –, a linguagem seria capaz de trazer concretamente a presença do que ela enuncia. Há um desejo de posse implícito por parte do professor de matemática ao enunciar o nome do cão acreditando fazer algo mais do que alusão a tal nome.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ MARTINS, Gilberto Martins. Idem, p. 55.

⁷⁵ O termo é de Claude Lévi-Strauss.

Em outro momento da análise, Martins sublinha o perigo existente na relação entre o professor de matemática e o cão. Para o pesquisador, a diferença de naturezas entre os dois seres poderia suscitar um fenômeno perigoso: o da possível emergência do desejo do professor de matemática no sentido de viver conforme a natureza do cão, tão distante da sua, tão sem culpa, tão espontânea etc. O aspecto instintual do cão, as diferentes lógicas às quais se subordinam o humano e o cão, são aspectos que levariam o professor a considerar a vida do cão mais completa. O professor sente, apesar de não dizer claramente, que a vida humana é atravessada por pesadas restrições e tabus. E os sentimentos contraditórios só aumentam com o tempo. A série de regras que se impõem aos humanos são por eles mesmos criados, e, assim, parece que o sofrimento é proporcionado por essas criações que são próprias dos humanos: “Os tabus e obrigações comportamentais são criados pela própria consciência humana, da qual o totem e especialmente o indivíduo-cão são meros significantes”⁷⁶. Haveria uma oposição entre a vida autêntica do cão e a vida humana baseada em aparências e convenções.

O final do conto é interpretado por Martins como um “verdadeiro ‘tratado sobre a culpa’ – parafraseando Lispector –, uma discussão de cunho reflexivo sobre a irredutibilidade de certo tipo de culpa presente na constituição da personalidade humana que induz mesmo aquele que não comete o crime a se sentir criminoso e, portanto, culpado.”⁷⁷ No seu esforço comparatista entre o romance e o conto, Martins reúne algumas semelhanças e diferenças entre os dois textos. Mas não se trata de uma aproximação aleatória. Martins leva em conta o pressuposto de que a produção de Clarice foi marcada por intertextualidades internas à própria obra. De alguma forma, é quase como supor que ela mesma deliberadamente fabricasse tais intertextualidades.

Nesse sentido, vejamos alguns dos elementos reunidos por Martins para comparar o conto e o romance: ambos os protagonistas são homens, o que é algo especial para a ficção de Clarice, tão marcada pela presença de personagens femininas. Além disso, os dois exercem profissões ligadas às ciências exatas, o que lhes confere “certa postura racional, de pendor logicizante”⁷⁸. Buscam se recolher em lugares elevados e naturais, aos quais se atribuem significados simbólicos e míticos: “na *montanha*, Martim refaz-se e reconstrói o mundo após ter praticado o ato; na *colina mais alta*, o professor realiza seus rituais e revê seu crime.”⁷⁹ Ambos realizam um mergulho dentro de si mesmos, não possuem um alvo exterior em suas buscas. O crime que cometem gera consequências diferentes para os dois. Enquanto Martim

⁷⁶ MARTINS, Gilberto Martins. Idem, p. 74.

⁷⁷ Idem, p. 80.

⁷⁸ Idem, p. 89.

⁷⁹ Ibidem, grifos do autor.

não sente culpa, o professor de matemática carrega o saco que representa metaforicamente a sua culpa. O desfecho, de acordo com essa perspectiva comparatista, guarda semelhança. Tanto Martim quanto o professor de matemática fracassam em suas buscas. Se inicialmente eles queriam se retirar dos meios convencionais e institucionalizados, é justamente a esses pontos de origem ao qual eles retornam ao fim de suas trajetórias. O professor de matemática retorna ao seu lar; Martim é preso e recupera a linguagem comum que ele tanto insistiu em rejeitar. Os trabalhos físicos também os aproximam, tanto literalmente quanto metaforicamente. Martim escava um poço e o professor de matemática cava uma cova, o que, do ponto de vista de Gilberto Martins, conduzem “ao aprofundamento interior, não só na terra, mas na própria subjetividade”⁸⁰.

Entre outras aproximações, o pesquisador também levou em conta a temática da passagem da dimensão natural para dimensão cultural que atravessa os dois personagens. Mostrando como, para Clarice, essa passagem que os humanos efetuam não representa um benefício necessariamente, Martins diz que a escritora propõe a integração entre tais dimensões. Ela não sobrevaloriza a dimensão cultural. Ela tece imagens e situações em que natureza e cultura se relacionam e nos colocam problemas para os quais não há saída – pelo menos para a perspectiva do pesquisador.

Além dessas leituras e comparações, o pesquisador também faz considerações a respeito das obras posteriores à *Maçã no escuro*, sobretudo *A paixão segundo GH*, para mostrar as variações de Clarice a respeito da temática da culpa e do mal. Ele inclui também comentários a respeito de leituras de Clarice que poderiam tê-la conduzido à sua construção própria acerca desses temas, como o romance *O lobo na estepe* (1927), de Herman Hesse, e *Crime e castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski.

Tais obras teriam uma ressonância em Clarice, de modo que o conjunto da ficção da escritora dialoga com elas. Gilberto Martins, entendendo haver essa ressonância nas concepções do mal na ficção clariceana, oscila entre afirmar a hipótese de que a escritora gostaria de mostrar a inclinação má dos seres humanos, como se tal inclinação integrasse nossa natureza, e a hipótese de que o mal atribuído à vontade humana também poderia estar em jogo na ficção de Clarice.⁸¹ Trata-se de uma leitura que demonstra extremo cuidado com as fontes, que tem equilíbrio ao considerar elementos biográficos e ficcionais, articulada com clareza e que mostra

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ A propósito das concepções do mal, é importante ressaltar a divergência de Ricœur em relação à concepção do mal alinhada à ideologia do pecado original, que compreende o mal como fruto da natureza humana.

uma faceta até então pouco explorada nos estudos clariceanos – a da culpabilidade na obra ficcional de Clarice. Assim, merece todo reconhecimento e valor.

...

A maçã no escuro também foi visto sob o prisma da história de vida de Clarice Lispector. Das monumentais análises literário-biográficas que foram dedicadas à escritora, a versão mais conhecida é a de Nádya Batella Gotlib, veiculada no livro *Clarice: uma vida que se conta*, de 1995. Gotlib se dedicou a encontrar razões biográficas para alguns dos motivos recorrentes na ficção clariceana em geral. Além de oferecer uma síntese de alguns momentos do romance, cujo título pretendido originalmente era *A veia no pulso*, Gotlib explica que Clarice rejeitou a ideia de que o livro reproduzia ideias do existencialismo sartriano, com base numa entrevista que a escritora concedeu no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Essa associação era comumente feita na França quando o livro foi lá publicado. Reproduzo o mesmo trecho da entrevista aqui em que Clarice nega a influência do filósofo francês na composição e nas ideias do romance:

Não. Nenhuma, nenhuma [influência]. Minha náusea inclusive é diferente da náusea de Sartre. Minha náusea é sentida mesmo! Que quando era pequena não tomava leite! E quase vomitava quando tomava leite! Pingavam-no na minha boca, quer dizer, eu sei o que é a náusea do corpo todo, da alma toda! Não é sartriana, não.⁸²

Nádya Gotlib ressalta também, por meio das entrevistas dadas por Clarice e com base igualmente em trechos no romance, o fato da obra mostrar “a vida se fazendo”, algo que “era difícil como arte se fazendo”: “[...] é preciso, pelo menos uma vez na vida, destruir a vida para reconstruí-la, fundada numa ‘grande reivindicação.’”⁸³

⁸² GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. (1995) São Paulo: Edusp, 7ª. ed, 2013, p. 425. Hoje possuímos outro escopo para compreender o caráter talvez autobiográfico da náusea: o estudo de Julia Kristeva, intitulado *Poderes do horror*, cujo tema é “o abjeto”, espécie de experiência psicótica da pequena infância, de rejeição de algo que dá nojo, mas não é exatamente o objeto. Kristeva começa por falar de sua experiência pessoal com o leite que vomitava e rejeitava. O abjeto é estudado por ela em diversas literaturas nesse livro (Dostoiévski, Lautréamont, Proust, Artaud e Céline), como fundamento das experiências do mal. Para mais detalhes, cf. KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur* : Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

⁸³ GOTLIB, Nádya Batella. Op. cit., p. 425.

2.5 ANOS 2000

Em 2002, Mara Fernanda Fonoff apresentou uma leitura psicanalítica ao romance, sob forma de dissertação de mestrado⁸⁴, mediando sua leitura com considerações sobretudo à obra de Freud, mas também à de Ernst Cassirer, à de Hanna Segal, à de Theodor Adorno e à de Horkheimer, entre outros. A tese que ela defende é a de que a história de Martim é a história de sua *individuação*: entrando em contato com uma ou outra forma de ser – pedras, plantas ou vacas –, Martim “tem como objetivo a busca de sua individuação; para tanto foge do contato social pelo risco de continuar enredado na automação e de ver seu ‘ato’ classificado pela palavra comum, pois nesta sociedade, configurada no romance, Martim sente anulada a possibilidade de ser um indivíduo”⁸⁵.

Por conta dos avanços e recuos que Martim efetua rumo à sua individuação, Fonoff atribui ao conjunto da trajetória do protagonista um *movimento helicoidal*. Ou seja, não se trata de um movimento circular, cujo ponto de origem iguala-se ao ponto de chegada. A ruptura de Martim com sua vida anterior ao crime é um evento que vai ocasionar um processo de mudança na personagem e que não vai resultar na “aceitação” da vida que antecedeu seu “ato de cólera”, de modo a traçar um aparente retorno a seu ponto de origem. Na verdade, Martim percorreria etapas que corresponderiam a uma espécie de “convivência” com hipóteses que ele testa no sentido de conquistar sua individuação. Algumas dessas etapas representam avanços, é como se a personagem fizesse o que seria mais adequado para o seu objetivo; já outras representam recuos, que ainda assim podem ser vistos ambigualmente como avanços, já que, quando ele retrocede, explicitam-se por vezes algumas falácias que o teriam “enganado” em seu percurso.

Seguindo estritamente a ordem dos eventos na narrativa, Fonoff também dividiu seu trabalho em função das três partes d’*A maçã no escuro*. Em seus subtítulos, Fonoff faz questão de selecionar palavras que remetam a processos, extraídos, aliás, de poemas de João Cabral de Melo Neto, para mimetizar a situação processual de Martim: “tecelagem”, “preparação”, “feitura” etc.

⁸⁴ FONOFF, Mara Fernanda Colucci. *Martim: pescador de palavras*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob orientação de Ivone Daré Rabello, em 2002.

⁸⁵ Idem, p. 10-11.

A primeira etapa de Martim rumo à sua individuação teria sido marcada pela sua rejeição à relação com o outro. No entanto, mesmo com essa disposição de repudiar o outro, Martim se percebe paradoxalmente numa relação com as alteridades que ele deseja rejeitar, uma vez que ele preserva a linguagem. Ele emprega “a linguagem dos outros”, ainda que ele diga que a perdeu. O primeiro capítulo seria impregnado de um jogo de luzes e sombras, de acordo com a leitura de Fonoff, e que reforçariam o desejo de rejeição da alteridade por parte de Martim: no trecho inicial que mostra Martim dormindo profundamente, “o escuro indiscriminado aponta para a indiferenciação da personagem, frente a seu mundo interno e à sua fusão com o mundo exterior”⁸⁶. Diz ainda Fonoff, compreendendo que Martim não apenas deseja a anulação do outro, mas também a de si mesmo: “O sono profundo, ao qual Martim se entrega, parece excluir qualquer contato seja com ele próprio seja com o mundo externo.” Esse momento inicial é lido por Fonoff como o mais regressivo de Martim no sentido da sua individuação. Ou seja, é o momento que menos promoveria a individuação da personagem, já que também aponta para uma anulação de sua própria consciência. A efetiva relação do eu com o outro favoreceria bem melhor esse processo. O fato do jardim do hotel onde Martim está hospedado “não ter lua” seria uma forma simbólica apontando para a capacidade onírica de Martim e, por extensão, à consciência da personagem. O jardim sem lua é compreendido como referência ao próprio Martim, sem consciência, sem sonho, “um estado de aniquilação da consciência, a morte psíquica. O sono de Martim exclui o sonho e com ele o dinamismo psíquico e seus recursos de simbolização, condensação e deslocamento.”⁸⁷

Aqui, Fonoff nota que a fusão regressiva vai ceder lugar a um pequeno avanço no processo de individuação de Martim, já sinalizado pelo próprio narrador, quando este faz esta observação sobre a paisagem: “Lentamente o escuro se pusera em movimento”⁸⁸. O divisor de águas seria a percepção do sumiço do automóvel por Martim, que lhe restitui o corpo e a consciência. Fonoff traça um paralelo entre a fusão anterior e o movimento posterior de Martim com dois conceitos freudianos: a pulsão de morte e a pulsão de vida. “A pulsão de morte visa ao retorno ao estado anterior, ou seja visa à inércia e ao repouso absoluto do inorgânico”⁸⁹, explica Fonoff. Sair da cama, ir ao jardim, perceber seu corpo físico e o mundo externo é desfazer a fusão anterior.

⁸⁶ Idem, p. 32.

⁸⁷ Idem, p. 33.

⁸⁸ LISPECTOR, C. Op. Cit., p. 12.

⁸⁹ FONOFF, M. F. C., Idem, p. 33.

Juntamente com o raiar da luz do dia, explicitam-se as primeiras “luzes” em relação ao projeto de Martim. Assim como a luz excessiva do sol pode ser comparada à luz que cega, o acúmulo de verdades claras não ajudariam a compreender a realidade. A falácia do trajeto de Martim estaria na paradoxal rejeição ao outro como forma de se tornar mais humano. Conforme Fonoff afirma, é nesse momento que “os primeiros passos falaciosos da personagem ficam explicitados: ao se despojar do que o mantém ligado ao mundo social, seja o trabalho, a família, as relações interpessoais ou a linguagem dialógica, Martim tem como projeto se tornar mais humano distanciando-se dos homens.”⁹⁰ A contradição aumenta quando se considera que o afastamento de Martim em relação aos outros se acompanha de uma “regressão ao mito”, à tentativa de se alcançar um marco zero no tempo, análoga ao que os mitos propõem, para que a personagem possa elevar sua humanidade. Ao regredir, ainda que abstratamente, ao aspecto mítico dos “primórdios dos tempos”, Martim reforça sua ligação com a cultura, a despeito de sua tentativa de se separar dela.

Fonoff então analisa a passagem relativa às pedras e diz o seguinte: “O olhar de Martim às pedras como figuras humanas pode ser entendido, numa primeira leitura, como uma atitude aparentemente sem sentido.” No entanto, a aproximação entre homem e pedra remonta à lenda de Deucalião e Pirra, “que, depois de salvos por Zeus do grande dilúvio que exterminou o gênero humano, converteram-se nos progenitores de uma nova raça, ao atirarem por sobre os ombros pedras que se transformavam em seres humanos.”⁹¹

Para a pesquisadora, a imagem das pedras reunidas simula um cenário de julgamento. No entanto, não é um julgamento de um outro dirigido a Martim: é um autojulgamento, narcísico, de Martim julgando a si mesmo, o que reforça o caráter ensimesmado de Martim durante toda primeira parte do romance. O contato com as plantas e, depois, com a entrada de Martim à fazenda, o contato com as vacas, são variantes da mesma tendência inicial de isolamento de Martim. Além das referências míticas associadas à peregrinação de Martim, também há referências do saber científico que se articulam em sua jornada. Na ocasião da apresentação do contato de Martim com as plantas, a forma reiterada do narrador de aludir às plantas como terreno terciário faz referência à criação e evolução do planeta Terra. A era terciária faz referência a uma idade da Terra na qual os humanos não a povoavam.

A segunda parte da análise de Fonoff contempla a segunda parte do romance, cujo eixo se moveria em torno da passagem do isolamento de Martim para a *tentativa de comunicação*

⁹⁰ FONOFF, M. F. C., Idem, p. 39-40.

⁹¹ CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, p. 18 *apud* FONOFF, M. F. C., Idem, p. 57.

com o outro. Tal mudança pressupõe a aceitação do outro por Martim. O equívoco de Martim em sua etapa inicial em direção à sua individuação abrir-lhe-ia margem para o reconhecimento do outro como instância fundamental nesse processo. Ele revela ter assimilado um conhecimento substancial na primeira etapa, que se manifesta na comunicação entre ele e Ermelinda. Passada a troca de olhares entre os dois e a tentativa de sedução de Ermelinda, abre-se espaço para as primeiras conversas entre ambos. Nessa ocasião, ele se sente autorizado a instruí-la, a dar-lhe lições. Nota-se isso quando ele lhe diz que *ela era muito isolada* e que, por isso, ela não sabia o que se conta aos outros e o que não se conta. A falta do outro na vida de Ermelinda lhe traria problemas na seleção de temas de conversa.

Passada essa abertura ao outro, Fonoff identifica na trajetória de Martim um novo recuo. A personagem passa a aspirar o ideal da “máxima objetividade”, para a qual ele se dirigiria *tocando os símbolos* de perto, de acordo com dizeres do narrador. O ato de “tocar os símbolos”, por mais paradoxal que seja, se manifestaria no momento em que Martim sobe a montanha. Fonoff explica que a subida à montanha é um ato simbólico por remeter a eventos bíblicos. O episódio de Abraão recebendo o pedido de Deus para sacrificar o filho Isaque, o episódio de Moisés recebendo os dez mandamentos e, passando-se para o Novo Testamento, o episódio em que Jesus se transfigura em luz envolvem, todos eles, a subida na montanha. Acerca da subida na montanha efetuada pelo próprio Martim, Fonoff faz o seguinte comentário, de modo a apresentar o avanço mesclado ao recuo representado pelo desejo de objetividade por Martim:

[...] Martim busca como ideal, neste momento de sua travessia, aquilo que conhece: a exatidão e a objetividade – a anulação da própria consciência. Mas seu anseio por “ser objetivo” supera aquilo que na I parte do romance era imagem da automação e da alienação, que apontavam para o aniquilamento da subjetividade e do desejo. Trata-se agora de uma nova “objetividade”, que implica maior contato e agudeza de percepção da realidade externa, sem a hipertrofia da subjetividade reflexionante. Ser, sem pensar.⁹²

Passada essa fase, Martim volta a se comunicar com Ermelinda. Nota que um desejo dela é também um desejo dele: ambos queriam alcançar uma palavra. Fonoff observa que eles têm maneiras diferentes de lidar com tal desejo: enquanto Ermelinda espera passivamente que alguém lhe forneça a palavra, Martim, por seu turno, vai ele mesmo atrás da palavra desconhecida que ele também almeja alcançar. É esse o pretexto que o levará, como sabemos,

⁹² FONOFF, M. F. C., Idem, p. 101-102.

a tentar escrever. No entanto, ao tentar fazê-lo, ele se depara com a dificuldade de encontrar a tal palavra. No penoso exercício de escrever, o narrador faz corresponder essa palavra a uma proibição. Martim tinha o desejo pela palavra proibida “metaforicamente representada no símbolo da rosa proibida”, como explica Fonoff. Tal como nas histórias fantásticas, designa-se uma rosa para ser a rosa proibida. Ninguém pode tocá-la sob pena de ser tomado por um encanto maligno. Segundo Fonoff, a escrita traz a Martim sentimentos concretos de fracasso, que diminuem em Martim o sentimento de onipotência anterior. A pesquisadora, aliás, arriscou uma interpretação à produção escrita de Martim. Na realidade, Martim chega a escrever apenas uma lista de dois itens: “Coisas que tentarei saber: número 1 – aquilo” e “Número 2: como ligar ‘aquilo’ que eu souber com o estado social”. Segundo Fonoff, “O estado social, de que fala Martim em sua lista, remete novamente à importância da presença do *outro* em sua travessia e na formação de sua própria consciência individual.”⁹³

O episódio da escrita teria dado uma grandeza à trajetória de Martim e que, combinada com a dor da derrota da personagem, se associa a uma santificação, de acordo com Fonoff. “Jesus Cristo é lembrado, nessa passagem, como mártir, que se sacrifica pela humanidade. Martim deseja ser visto como mártir, por almejar construir a ‘grandeza dos outros’”⁹⁴. Porém, diz Fonoff que o sofrimento não o santificará. Ter tido contato com o proibido é o que lhe traz sofrimento e ao mesmo tempo o humaniza. “Desta forma, ao tentar a aproximação com a figura divina, através do mito, Martim foi empurrado para longe dele, de volta à sua condição humana.”⁹⁵ Diante da dificuldade de escrever, Martim passa a querer recuar do exercício criativo. Fonoff sublinha um trecho d’*A maçã no escuro* no qual esse retraimento de Martim vai conduzir o narrador a tecer considerações sobre o que “restava” à personagem: “restava-lhe ainda o passado já criado [...] o barro do que já acontecera era pelo menos um material de onde partir.”⁹⁶ Fonoff sinaliza que o barro “é o material de que é moldado o corpo do homem por Deus”⁹⁷.

É diante do resultado dessa tentativa de escrita que Martim retoma a comunicação com Ermelinda. Eles alternam, segundo a pesquisadora, entre o monólogo e o diálogo. Só trocam informações que realmente lhes interessam. Um ponto bem ressaltado por Fonoff nessa

⁹³ Idem, p. 119.

⁹⁴ Idem, p. 120.

⁹⁵ Idem, p. 121.

⁹⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 170, *apud* FONOFF, M. F. C., Op. cit., p. 121.

⁹⁷ FONOFF, M. F. C. Idem, p. 121.

passagem está no fato de ambos reconhecerem a alteridade que ambos representam um ao outro, e que representaria um avanço na peregrinação de Martim.

Por fim, o último capítulo da dissertação de Fonoff se debruça sobre a última parte do romance. A pesquisadora interpreta que o contato de Martim com a filha pequena da cozinheira se dá por uma espécie de tentativa de fuga ao medo que ele vinha sentindo. Martim procura se alienar no desejo da criança, tornando-se o que ela quer. Se inicialmente essa conversa o aliviou, algum tempo depois Martim passa a sentir horror. Diante da percepção de que a criança é pura e impura, Martim também se vê puro e impuro. Depois de todos os mecanismos empregados por Martim para afastar a imputação do crime a si, é como se ele tivesse de admitir que o cometeu. Sublinha Fonoff que a figura infantil também representa a Martim uma alteridade e que, como Martim agora reconhece a importância do outro, a figura dessa criança em particular lhe causou ainda mais impacto do que as alteridades anteriores. “A alteridade mescla o mal. O ato transgressivo de Martim rompe os contornos com que fora definido anteriormente (o grande ‘pulo’) e lhe aponta, nas novas dúvidas, novos passos.”⁹⁸

Com a chegada do professor à fazenda, Martim se vê como suspeito e alvo de investigação, e seu medo se agrava. A passagem na qual Martim sente o grande medo no bosque escuro o fragilizaria ainda mais. Fonoff assinala o contraste entre essa agudização da fragilidade de Martim e a onipotência forjada de anteriormente. Martim passa, nesse sentido, a “reinventar” um Deus implacável, o qual conduz a personagem a confessar o crime. Fonoff associa a forte adesão aos valores religiosos a faltas parentais da primeira infância, tal como Freud o fez em “O futuro de uma ilusão”⁹⁹, mas a alusão ao pensamento de Freud poderia ser dispensada já que não dispomos de informações, no texto de Clarice, acerca das relações entre Martim e seus pais. Eles são lembrados por Martim de forma vaga, com alguma afetividade, mas insuficiente para lançarmos hipóteses sobre o histórico infantil de Martim que nos pudesse compreender a sua suposta adesão religiosa inesperada.

A chegada dos investigadores à fazenda viria coincidir com a calmaria da natureza após a chuva. Predominam imagens líricas que anunciam “a separação efetiva entre o mundo da natureza e o da cultura.”¹⁰⁰ A disposição de Martim de confessar seu crime, estabelecendo seu compromisso com os outros, mostraria que ele assimilou rapidamente o aprendizado extraído de seu percurso individuador. Fonoff reconhece sucesso e fracasso na trajetória, que teve seu

⁹⁸ FONOFF, M.F.C., Idem, p. 137.

⁹⁹ FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”, em *O mal-estar na civilização*. Edições Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, s.d., p. 90.

¹⁰⁰ FONOFF, M. F. C., Idem, p. 156.

momento mais equivocado “na proposta inicial de Martim”, “na medida em que tenta realizar a travessia do alcance da individuação isolando-se socialmente.”¹⁰¹ O livro de Martim seria a tentativa de elaboração da própria travessia feita de avanços e recuos.

Fonoff toma o diálogo entre ele e seu pai ao fim do livro como pretexto para dizer que, apesar de toda a crítica e a desconfiança que esse trecho transmite a propósito das frases feitas e protocolares, Martim teria se identificado com o interdito, teria se sujeitado à Lei do Pai. “Martim é o filho traído da cultura que, ao lhe prometer amor, tirou-lhe a identidade e o escravizou à ‘imitação’. Talvez por isso o crime, talvez por isso o retorno narcísico que o arma para enfrentar o Pai.”¹⁰² Apesar dessa grande mudança que Fonoff atribui a Martim, ela nota que ele tem consciência de que o processo de individuação é interminável.

...

A mais recente proposta de biografia e interpretação da obra de Clarice Lispector é de Benjamin Moser. Apresentando uma tese principal bastante ousada para explicar alguns dos temas e detalhes formais da obra clariceana, o livro *Clarice, uma biografia*, de 2009¹⁰³, veiculado originalmente em inglês sob o título *Why this world*, em 2009, tem se tornado uma referência de peso para os estudos clariceanos.

Benjamin Moser, antes mesmo dos capítulos destinados a apresentar a sua leitura do *A maçã no escuro*, bem como as circunstâncias em que ele foi publicado e o impacto que ele gerou no círculo intelectual brasileiro da época de lançamento, devassa o histórico da família da escritora, cujas condições de vida foram marcadas por sérias dificuldades, desde a geração de seus avós, e que teriam repercutido nas emoções e nas inquietações da escritora: em meio a guerras e a um contexto de antissemitismo, vemos a sua família, que era judaica, tendo de se submeter a uma dolorosa peregrinação para escapar do clima de insegurança política e social que assolava o leste europeu do início do século XX. Somam-se a isso as dificuldades

¹⁰¹ FONOFF, M.F.C., Idem, p. 165.

¹⁰² FONOFF, M, F. C., Idem, p. 170.

¹⁰³ MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac-Naify, 2009 – É esta edição que usei para os comentários e análise que seguem.

financeiras da família, cujas privações esporadicamente culminaram na fome. Nessa turbulência, sua futura mãe contrai uma grave doença e decide, seguindo uma crença judaica, ter mais um filho para poder se curar. A gestação de Clarice ocorre por essa motivação, quando a família estava refugiada por um curto intervalo de tempo na Ucrânia, lugar onde Clarice nasce. Infelizmente a missão da qual Clarice foi incumbida, a de salvar a mãe, fracassou: aos dez anos de idade, a menina recebeu a notícia da morte da mãe.

A culpa então viria rondá-la ostensivamente, e esse sentimento acabou sendo transportado de diversas formas em sua obra. Era como se o Deus que fazia parte do quadro de valores e hábitos de sua família, frequentadora de uma sinagoga em Recife durante a sua infância, a tivesse abandonado não só após a morte da mãe, quando Clarice tinha por volta de dez anos, mas também após a morte do pai, quando ela tinha vinte anos. Ela revela alguma tendência ao ateísmo a partir de então, apesar de ter se popularizado com a imagem de “mística”. “Tinha sido criada por um homem cujo principal talento, segundo ela, era para ‘coisas espirituais’. Como sugerem seus primeiros escritos, e sua vida como um todo comprovaria, seus interesses eram antes espirituais do que materiais.”¹⁰⁴ Ao longo de sua vida, oscila entre a vontade de rejeitar Deus e a necessidade de ser por Ele aceita. A “solução” filosófica para esse conflito moral viria provavelmente a ser dada pelo panteísmo de Spinoza, que, além de dados biográficos muito similares aos de Clarice (a perda do pai aos vinte anos e o consequente abandono do judaísmo, a perda da mãe na infância, e o fato de ambos impressionarem “os outros por seu caráter ‘aristocrático’ e, significativamente, ‘estrangeiro’”¹⁰⁵), também era partidário de uma ideia muito presente na obra clariceana. Ou, melhor dizendo, foi ele quem a introduziu: as exortações de Spinoza “para que o indivíduo se mantenha fiel a sua própria natureza teriam ressonância em Clarice; seu ‘grandioso panteísmo exerceu uma influência particular sobre poetas e pessoas de natureza poética, e sobre aquelas de temperamento fáustico.’”¹⁰⁶

Com esse preâmbulo biográfico, Moser nos fornece pistas para entender *A maçã no escuro* como “um momento dilacerante. Clarice, com Martim, sai ao encontro do Deus que a abandonou na juventude.”¹⁰⁷ Tal como Martim, ela estaria em busca da salvação divina. Mais do que isso, Moser lê a narrativa como uma “descida à loucura” proporcionada pelo crime e

¹⁰⁴ MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac-Naify, 2009, p. 161.

¹⁰⁵ MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 169.

¹⁰⁶ MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 168. A citação dentro desse trecho é do exemplar sobre Spinoza que Clarice possuía: SPINOZA, Benedictus; ZWEIG, Arnold. *Les pages immortelles de Spinoza*. Paris: Éditions Corrêa, 1940.

¹⁰⁷ MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 322.

pela tentativa de demolição da linguagem que até então Martim usava, de modo a ser bem-sucedido na fuga de tudo o que poderia lhe incriminar – e que desembocará, num desfecho nunca visto antes em romances anteriores da escritora, na tentativa de salvação. Contudo, um problema que deve ser apontado nessa leitura é o fato de esta, em alguns momentos, resvalar para afirmações categóricas, confiando excessivamente na relação entre biografia e obra. Isso se manifesta, principalmente, nos apontamentos feitos acerca do episódio no qual Martim tenta escrever e se sente de alguma forma impedido em sua tarefa. Moser acredita que a palavra “impronunciável” que Martim queria colocar no papel “significava a salvação”¹⁰⁸, de modo a confirmar a ligação entre os conflitos da personagem e os problemas de uma autora de passado e valores judaicos – ligação que considero redutora, pois há sempre a possibilidade do personagem não ser espelho de seu autor.¹⁰⁹

De certa forma, há uma estranha consequência extraível dos apontamentos feitos por Moser a partir dessa confiança nas relações biográfico-literárias como meio possível de leitura do romance: se aproximarmos Martim de Clarice, a mulher que eles matam seria provavelmente a mãe dela – o que seria bem inusitado. Mesmo que pareça um tanto exótica essa associação, é possível dar credibilidade a Moser, uma vez que a própria Clarice nos induz claramente a ver em Martim um traço autoral, quando, naquela entrevista no Museu da Imagem e do Som, em resposta à pergunta de Affonso Romano de Sant’Anna acerca de quem seria a “mais Clarice” entre as personagens Vitória e Ermelinda, ela diz: “Talvez Ermelinda, porque ela era frágil e medrosa. (Vitória) era uma mulher que não sou eu. É prepotente. E *eu era Martim*”¹¹⁰, nos evocando o posicionamento de Flaubert: “Madame Bovary, c’est moi!”

Voltando ao episódio da escrita, Moser entende que o tal nome procurado por Martim era “um símbolo de Deus e é Deus, “o símbolo da coisa na própria coisa”¹¹¹. De todo modo, a redenção de Martim, alcançando ou não a palavra que fosse, se daria pelo pecado. Assim como em seus romances anteriores, retomam-se posturas amorais, também possivelmente criminosas,

¹⁰⁸ Cito o trecho mais amplamente para não restar dúvidas quanto à assertividade de Moser: “E ‘Ford’, a única marca comercial nomeada em todo o livro, remete ao notório antisemita Henry Ford, cujos venenosos escritos eram amplamente difundidos no Brasil. Ambos os nomes sugerem que a vítima do alemão deve ser um judeu. A impressão é reforçada pelo objetivo da longa confrontação de Martim com a página em branco. Ele está à procura de uma palavra específica, impossível [...] *Essa palavra impronunciável significava a salvação.*” Em MOSER, Benjamin, Op. cit., p. 323, grifos meus.

¹⁰⁹ Ainda que a própria Clarice venha a afirmar que Martim era ela mesma, na entrevista do Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Logo mais, nesta mesma página e na página a seguir, farei menção a essa declaração.

¹¹⁰ Entrevista, MIS-RJ, 20 out. 1976, *apud* GOTLIB, Nádia Batella, Op. cit., p. 426

¹¹¹ MOSER, Benjamin, Op. cit., p. 323, o grifo italicizado e o trecho entre aspas são do próprio autor. A ideia do símbolo da coisa na própria coisa ecoa também na leitura de José Rodolfo da Silva, que veremos mais adiante.

mas há algo em *A maçã no escuro* que se distingue delas: “Tais crimes [...] traziam o sabor da rebeldia adolescente. Em *A maçã no escuro* o crime adquire uma significação mais elevada.”¹¹²

Deus viria indiretamente a ser vislumbrado na *situação de denúncia do crime*. Ou seja, se até então, Deus era opaco assim como a ação das personagens era figurada opacamente, alguma concretude e transparência passariam a ter lugar a partir da denúncia feita por Vitória. Deus, que faz parte de todo um conjunto de situações postas de modo aporético e opaco no romance, passa a ganhar uma dimensão e função concretas. Moser, porém, não se atém à figura de Vitória como aquela que propiciaria, com a denúncia, a reconciliação de Martim com Deus. A partir dos dados biográficos de Clarice, o pesquisador vê outros elementos a partir dos quais esse processo seria executado. O alemão é um deles. Diz Moser: “Num livro de uma escritora judia dos anos 1950, ‘alemão’ não era uma descrição neutra, sobretudo quando aplicada a um símbolo de perseguição e opressão.”¹¹³ Evidentemente, “alemão” e “judeu” remetem com facilidade ao holocausto. Além disso, a figura do alemão é “temida mas nunca vista de fato”, e é “a única figura no livro que não é brasileira [e que] ocasiona a prisão de Martim.”¹¹⁴

E quanto ao símbolo perseguidor a que Moser se refere? Que seria ele? O biógrafo o aproxima do Ford. O perseguidor é simbolizado na figura do inventor da produção em massa: “A única marca comercial nomeada em todo o livro remete ao notório antisemita Henry Ford, cujos venenosos escritos eram amplamente divulgados no Brasil.”¹¹⁵

Poucas vezes o alemão ganhou importância como chave possível de leitura, entre todos os comentadores do livro. A propósito, o Ford já foi considerado na interpretação a que já aludimos de Gilberto Martins – mas não remetendo ao Henry Ford, como pudemos ver¹¹⁶. Na próxima leitura a ser apresentada, veremos como o automóvel foi dotado de uma significação de fato especial.

¹¹² MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 315.

¹¹³ MOSER, Benjamin, Op. cit., p. 322.

¹¹⁴ MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 322.

¹¹⁵ MOSER, Benjamin. Op. cit., p. 322.

¹¹⁶ Gilberto Martins é o primeiro de uma série de quatro críticos (Gilberto Martins, Benjamin Moser, Mara Fonoff e José Rodolfo da Silva) que veem no automóvel o elemento do mundo das máquinas que viria despertar Martim da aura mítica de repouso inicial. Entre esses quatro críticos, está também Benjamin Moser.

2.6 ANOS 2010

Em 2012, num trabalho de mestrado apresentado à Universidade Federal de Santa Catarina¹¹⁷, José Rodolfo da Silva acrescentou um detalhe que ainda não havia passado pelas críticas anteriores, até porque ele faz sua leitura a partir de uma tendência mais contemporânea de alguns pensadores das ciências humanas: a de pensar as relações entre o *humano* e o *animal*. A partir de alguns pressupostos da desconstrução da metafísica ocidental expostos por Derrida, as chaves principais de leitura de José Rodolfo da Silva residem na noção de complementaridade – ainda não aproveitada pelas críticas anteriores – e no mito adâmico – este, já aproveitado largamente, como podemos ver nas leituras precedentes. Em linhas gerais, segundo o pesquisador, Deus é figurado no romance – e também por Derrida, no modo como ele concebe a tradição ocidental – como uma entidade una e íntegra, nada muito diferente do que se passa na concepção tradicional das religiões monoteístas. Por isso mesmo, a figura divina dispensaria qualquer meio de representação. Ela seria uma presença transcendental autossuficiente, uma presença em absoluto. Em contraste, todas as suas criaturas do cosmos – ou melhor, *Suas* criaturas – seriam seres que têm sua relação com o mundo mediada por um acessório suplementar – a linguagem –, sem o qual seria impossível aludir ao mundo. José Rodolfo da Silva vê o paraíso perdido como alegoria da plenitude entre os seres, que não teriam necessidade do suplemento para que pudessem aludir a objetos nomeáveis: a coisas, a pessoas, a ideias, a sensações etc. As coisas não precisariam ser representadas quando o fruto proibido do jardim edênico não havia ainda sido experimentado por Adão e Eva. De todo modo, a “queda” do homem não ofuscou sua semelhança com o Deus absoluto. Afinal, após a expulsão do paraíso, o homem, em papel similar ao de um deus – aqui em letra minúscula mesmo, já que não é o mesmo Deus que criou tudo –, passa a assumir a seu modo e com seus recursos limitados a tarefa de continuar a obra de Deus, que ele substitui metaforicamente:

Dessa forma, a ‘missão de homem’ que Martim sente é esse suplemento à divindade [...] que é produzido no momento em que Adão e Eva são expulsos do paraíso no mito bíblico. Soltos no ‘mundo enorme’, que substitui

¹¹⁷ SILVA, José Rodolfo da. *O animal sógnico no texto gramatológico de A maçã no escuro*. Dissertação de mestrado apresentada à área de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação de Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, em 2012.

o Éden, o homem, agora um ‘deus’ sobre o mundo e os animais, deve concretizar sua missão de ser o substituto e o porta-voz de Deus na terra.¹¹⁸

Também vale ressaltar, dessa análise, a coerência profunda com a qual a suplementaridade é empregada analiticamente. José Rodolfo da Silva assinala o paradoxo que Derrida apontava nas implicações do suplemento: apesar de o homem o tempo todo negar o lado “maléfico” do suplemento, por produzir cópias infiéis da realidade e puras “imitações” sempre deturpadoras e que usurpam o lugar daquilo que elas próprias imitam, as próprias dicotomias entre *original* e *cópia*, *animal* e *humano*, só são articuladas a partir desse mesmo suplemento. A abertura da narrativa de Clarice numa atmosfera noturna e mítica seria evocadora da plenitude da presença autossuficiente, vista por essa análise como ilusória, e quando da saída de Martim do hotel, ele teria sido expulso de certa forma de um estado paradisíaco e seria obrigado a viver do suplemento. Aqui, talvez haja um paradoxo, que José Rodolfo da Silva deixa escapar: a situação de Martim na noite inicial em nada se assemelha à plenitude paradisíaca, ainda que a atmosfera inicial remonte à tranquilidade e ao repouso. O repouso é ao mesmo tempo aflitivo. É como se, tomando por base o mito adâmico, Martim já tivesse sido expulso. Então há ambiguidade nessa situação inicial. Ele repousa e renova as energias, mas ao mesmo tempo está fugindo. Há uma tensão paradoxal entre a visão paradisíaca que normalmente se imprime a esse momento inicial e o fato de Martim estar numa situação delicada. Ou então o início da narrativa nos mostre uma cena de repouso que camufla a situação bastante frágil em que se encontra Martim.

Outro dado digno de nota é uma linha de raciocínio que vemos num certo ponto de sua análise, a partir do seguinte pressuposto: como Derrida entende o suplemento como um item acessório que viria a substituir uma natureza que “deveria ser plena” ou que, na nossa imaginação, é vista como condicionada a essa exigência, então tudo o que é da ordem cultural ou do domínio da técnica cumpre o papel de suplemento. A escrita, assim, é um suplemento, à distância, da “fala plena”. O carro que estava estacionado perto do hotel onde Martim dormia no início da narrativa, também um elemento associado ao mundo da técnica, mero suplemento diante da aura mítica que abre o romance, é o item que vai despertar Martim de seu “sono ininterrupto” – o contraste aqui entre a plenitude e o suplemento é perfeito. José Rodolfo da

¹¹⁸ SILVA, José Rodolfo da. Op. cit., p. 37.

Silva se questiona, a partir desse contraste, se haveria a possibilidade do *crime* ter sido um expediente capaz de desmontar o poder do suplemento:

Talvez seu crime realmente tenha arremessado Martim para a origem da humanidade, para um estado natural antes da complementaridade, e sua evolução para homem cultural e linguístico se dá como uma forma de “cultura ou cultivo que deve suplementar uma natureza deficiente, uma deficiência que não pode por definição ser outra coisa senão um acidente e um desvio da Natureza”¹¹⁹

O próximo passo da leitura de José Rodolfo da Silva vai associar o crime contra a mulher a um *repúdio ao suplemento que ela representa ao homem* e que teria corrompido a imagem humana primordial do homem indiviso e em contato íntegro e pleno com Deus, antes da criação da mulher. Segundo Silva, “o desejo de presença plena vê na criação da mulher a partir do homem uma forma de suplementação que ameaça a imagem da natureza humana primordial como o masculino indiviso.”¹²⁰

É nesse estado primordial, de comunhão entre o homem e Deus, que Derrida também entende estar fixado o animal. É do filósofo francês esta colocação: “O homem se chama de homem somente ao desenhar limites excluindo o outro do jogo da complementaridade: a pureza da natureza, da *animalidade*, o primitivismo, a infância, a loucura, a divindade.”¹²¹ A análise de Silva se estende numa longa digressão sobre o paradoxo da matriz originária da linguagem ser animalesca e faz ponderações a respeito do fato do *logos* ser de certa forma tributário à animalidade, e em seguida, ela retorna à questão da complementaridade entre homem e mulher. Agora essa dualidade é pensada a partir da concepção simbólica do *falo* da psicanálise lacaniana.

Ora, por que essa associação? Silva vê na concepção de linguagem de Lacan, vista como domínio do simbólico por excelência, o pensamento capaz de tematizar a entrada no humano enquanto perda do vital e do animalesco que marca a falta dos seres humanos em relação ao universo pleno, autossuficiente e transcendente. Como o falo é, nessa ordem simbólica, substituto do real e da plenitude justamente porque a introdução à ordem simbólica implica a perda da plenitude do real, Martim, equiparando equivocadamente falo e pênis, se protegeria do desamparo decorrente da ausência de uma realidade transcendente e plena ao ver na sua condição masculina uma compensação, provavelmente por uma influência do senso comum a

¹¹⁹ SILVA, José Rodolfo da. Op. cit., p. 41. O trecho entre aspas, como no texto da dissertação, é uma livre tradução da citação de Derrida por José Rodolfo da Silva, a partir da versão inglesa da *Gramatologia*: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, tradução de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: John Hopkins University, 1976, p. 146.

¹²⁰ SILVA, José Rodolfo da. Op. cit., p. 46.

¹²¹ Tradução livre de José Rodolfo da Silva à versão em inglês de *De la grammatologie*: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, op. cit., 244-45, grifo meu.

respeito do falo. Em suma, nessa perspectiva de leitura, teria Martim cometido o homicídio porque confundiu o falo e o pênis? Silva vê nesse equívoco uma falta de consciência de Martim de que o órgão genital masculino está sob dependência do falo, da falta, e, portanto, associa-se também aos recursos linguísticos “acessórios”. Essa correspondência entre falo e pênis e a sensação compensatória que ela produz em Martim viria a explicar certo sexismo da parte dele. Válida ou não, a existência desse sexismo da personagem pode ser discutida nos termos de uma retórica da leitura, pensando no fato que tal sexismo possa ser uma projeção teórica do intérprete. Seguindo a linha de seu raciocínio interpretativo, fica de fora a incógnita da aceitação do próprio crime por Martim ao final da narrativa. Neste sentido, postular o sexismo inicial como explicação do crime é reencontrá-lo no final, sem outra solução possível, sem apelo: Martim, tendo o pênis, parte à conquista do falo ou não parte à conquista dele, e no fundo não importa, pois ele só o obtém sob forma de aceitação das regras sociais e da punição de seu crime. A potência sexista (o sexismo é visto aqui como confusão entre pênis e falo decorrente da perda da plenitude da presença) é também a impotência sexista, mas a confusão entre pênis e falo só pode ser apontada se não puder ser dissolvida. Ou seja, ela não pode ser resolvida. Neste sentido, apontá-la para explicar o crime é prolongá-la, é torná-la necessária à explicação, e é sobretudo privar-se de poder ler o crime como o acontecimento inexplicável que a narrativa quer retratar.

Por fim, cabe dizer que o caráter explicativo que essa interpretação fornece ao crime desconsidera a leitura que se pode fazer do mito adâmico como a narrativa que tematiza a origem antropológica do mal, ainda que o intérprete trabalhe com ângulos de leitura e referenciais teóricos vinculados à reflexão sobre o animal. O mal não é o seu centro de interesse, mas esse texto bíblico – trazido para a interpretação de Silva – é objeto de reflexão sobre a temática do mal, conforme atesta o círculo hermenêutico relativo ao mito adâmico (São Paulo, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino etc). Observá-lo do ponto de vista da origem e do suplemento sob a luz do pensamento derridiano, apesar de permitir subsidiar satisfatoriamente e com fundamentos sólidos a sua leitura crítica, oculta possibilidades igualmente ricas de leitura dos “crimes” cometidos na narrativa, sobretudo no que diz respeito ao caráter inexplicável que eles comportam e aos quais Silva fornece – do meu ponto de vista, paradoxalmente – um tratamento crítico enquadrando-os em moldes explicativos.

...

Por fim, a última leitura que destacarei nesta seção foi publicada em 2015 pelas autoras Alana Kercia Barros Demétrio e Maria Helenice Araújo Costa em artigo sob o título “Linguagem, cognição e referência em *A maçã no escuro*”¹²². Elas traçam as oscilações do percurso intelectual de Martim durante sua fuga, e interpretam o romance como uma metáfora sobre a trajetória conceitual da *referência* nos estudos da linguagem: primeiramente, as autoras remontam o movimento inicial de Martim, de forte desconfiança dos valores da linguagem e dos seus vínculos com as entidades do mundo, ao velho debate existente sobre a verdade e a realidade na Antiguidade Clássica, que teve como um dos paradigmas “o essencialismo”, segundo o qual a linguagem reproduziria as “essências” da realidade, em contraste com a visão dos sofistas, para os quais não havia essa relação tão transparente entre mundo e linguagem. As autoras comparam as teorias que diluem a representatividade do mundo pela linguagem com a desconfiança inicial de Martim a respeito da concepção social de crime. Aliás, como a proposta de Demétrio e Costa é de fazer a comparação da evolução do percurso das teorias linguísticas e as etapas da “evolução” de Martim a partir de citações da obra que marcariam diferentes modos de concepção da referência, vemos o espectro do seu pensamento se alargar ao se associar o personagem, posteriormente, às tendências mais modernas: a linguagem, em descrédito por sua impotência representacional, é rejeitada por Martim, mas pouco a pouco ele a reintegra em si quando ele se filia, na visão das autoras, às teorias sociocognitivistas, segundo as quais a interação social molda as percepções, e, por consequência, a linguagem: “Ele se lembrou de seu filho que lhe dissera: eu sei por que é que Deus fez o rinoceronte, é porque Ele não via o rinoceronte, então fez o rinoceronte para poder vê-lo. Martim estava fazendo a verdade para poder vê-la.”¹²³

A combinação entre o mundo social e a linguagem também vai fazê-lo entender que as interações estabelecem regras por consensos coletivos, analogamente não apenas aos jogos, no sentido wittgensteiniano, mas também aos atos de fala, na concepção performativa de Austin. Detalhadamente, Demétrio e Costa explicam que a noção de referência, exclusivamente atrelada aos objetos do mundo no início do fluxo de pensamentos de Martim, passa a se deslocar aos objetos do discurso, para finalmente se materializar nos processos de manipulação dos sentidos dos objetos do discurso a partir dos consensos decididos em cada interação social.

¹²² DEMÉTRIO, Alana Kercia Barros e COSTA, Maria Helenice Araújo. “Linguagem, cognição e referência em *A maçã no escuro*. Em *Acta Scientiarum*, Language and Culture. ISSN on-line 1983-4683. Maringá: v. 37, out. a dez. 2015, p. 382.

¹²³ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 37.

Seria nesse último estágio, então, que Martim entende ser impossível lutar contra as percepções mediadas por regras consolidadas socialmente e, portanto, imputa a si mesmo o estatuto de criminoso, embora saibamos que é uma imputação opaca e desconfiada. As autoras sintetizam algumas das perspectivas de linguagem que parecem estar na órbita dos pensamentos de Martim em sua peregrinação: “O protagonista da obra de Lispector, desejando captar o mundo diretamente com a retina, empreende um caminho tortuoso, o qual oscila entre a negação da indicialidade da linguagem como condição constitutiva, atitude que alimenta a utopia da concepção de uma semiose privada e transparente, e o reconhecimento da dimensão discursiva da referenciação.”¹²⁴

De forma interessante, as autoras consideram que o momento da escrita que não se faz representa um avanço na trajetória de Martim. A aceitação da aparente insuficiência da linguagem revelaria uma faceta própria à linguagem: “Martim [nesse episódio da escrita] parece começar a compreender que operar com a linguagem sobre o mundo é justamente esse ‘tentar dizer e não conseguir’, não em razão de qualquer espécie de ineficiência sua ou da linguagem, mas por não haver um fosso a separá-la de uma dimensão oculta supostamente pré-segmentada.”¹²⁵

É evidente que o recorte da abordagem desse artigo privilegia aspectos que estão nas “beiradas” do texto. Ou seja, o enfoque dessa leitura está numa articulação entre teorias da linguagem e os aprendizados de Martim acerca de como ele assimila, com a experiência, o equívoco e a reflexão, novas posturas em relação à linguagem e à referência. Ao contrário da leitura crítica habitual quando se trata de Clarice Lispector e que afirma a insuficiência da linguagem, as autoras mostraram que, apesar de toda a desconfiança de Martim, sobretudo no início da narrativa, o resultado é que ele muda, chegando inclusive a adquirir uma percepção bastante acurada da linguagem. Nesse sentido, as autoras acertaram nas escolhas dos exemplos em articulação com as teorias da linguagem.

¹²⁴ DEMÉTRIO, A. K. B.; COSTA, M.H.A., Idem, p. 386.

¹²⁵ Idem, p. 389.

3 SE O MAL É OPACO, COMO ELE PODE SER RECONHECIDO?

Propus entrarmos no romance pela via de sua opacidade, pela compilação de aspectos e situações da narrativa que dificilmente poderiam ser lidas como claras, cristalinas. Também propus uma leitura que vê nessa opacidade uma imitação da opacidade do mal. Ainda que se possa sustentar satisfatoriamente a existência dessa opacidade como imitadora da opacidade do mal, um dilema de leitura é inevitável: se assumo que o modo como a narrativa é tecida está mimetizando a opacidade do mal, é porque eu tomo conscientemente como verdadeira a existência do mal, ainda que, no modo como o concebo no presente trabalho, ele seja irreduzível a explicações de qualquer tipo e permaneça opaco. Assim, uma importante questão se coloca: por meio de qual mecanismo as personagens que entendo estarem acometidas pelo mal – a saber: Martim e Vitória – podem ter a oportunidade de reconhecê-lo?

É possível compreender melhor o modo como o mal pode ser reconhecido se se levar em conta, a princípio, alguns dos principais recursos narratológicos e retóricos do romance. Nesse sentido, em primeiro lugar, podemos observar a constante oscilação de diversos tipos de foco narrativo no romance: passa-se, por vezes, do narrador heterodiegético onisciente (aquele que tem acesso direto ao pensamento das personagens e que tudo sabe delas, inclusive suas ignorâncias), para o narrador observador (analítico-descritivo) e o intruso (o que faz comentários). Pode-se seguramente concluir que, pelos saberes maiores que o narrador possui em relação às suas personagens, ele já saiba de antemão da ignorância de Martim e Vitória acerca do mal que lhes acomete. A escolha do narrador de colocar Martim numa posição de protagonismo nos traz, conseqüentemente, uma visão privilegiada a respeito do gradual processo de reconhecimento do mal pelo qual essa personagem passa, em comparação com o que se pode assimilar desse mesmo processo em Vitória. Assim, pouco direi no que diz respeito ao processo de reconhecimento do mal por Vitória, já que temos dela uma visão mais limitada no que diz respeito a isso.

Feita essa consideração preliminar, lanço minha proposta de leitura para que se possa compreender o processo de reconhecimento do mal, o qual passa pela necessidade correlativa de reconhecimento da liberdade: levando-se em conta os episódios da primeira parte do romance em que há descrições minuciosas da paisagem que compõe o espaço da narrativa – pedras, seres vivos e construções feitas por homens (o curral) –, além da comunicação que

eventualmente a personagem estabelece com eles, pode-se perguntar se Clarice Lispector não estaria propondo uma nova concepção de liberdade, a qual pode ser racionalizada como uma primeira etapa do percurso que desembocará no reconhecimento do mal. Afinal de contas, é de se questionar se os devaneios de Martim em seu contato com as pedras, com as plantas e com as vacas revelem que, a partir da grande capacidade criativa de comunicação com seres com os quais a comunicação é impossível, Martim teria ampliado sua liberdade ao ultrapassar os limites da comunicação comum. Justamente nesse sentido, há algumas operações no discurso de Martim às pedras que evocam um tipo de liberdade que equivaleria a uma espécie de “simbiose”, uma fusão dele com uma “matriz” tida como mais autêntica, algo que ele almeja como sendo mais verdadeiro do que quaisquer outras relações livres.

3.1 MANIFESTAÇÕES DE SIMBIOSE COMO CONCEPÇÃO DE “LIBERDADE”

Analiso nesta sub-seção a passagem que apresenta o discurso de Martim às pedras, bem como outros momentos em que localizo o desejo de ampliação da liberdade e que é ao mesmo tempo – e paradoxalmente – um tipo muito específico de liberdade ou mesmo uma *ilusão de liberdade*. Nesta passagem situada na primeira parte da narrativa, pondo em dúvida os movimentos que sua consciência opera e que o conduzem à ideia do crime, Martim tenta redefinir os termos que a configuram e ao mesmo tempo se vê estrangeiro demais para que a ocorrência da palavra “crime” o afete: “Mas ‘crime?’ A palavra ressoou vazia no descampado, e também a voz da palavra não era sua”¹²⁶. Ele age como se a palavra lhe fosse estranha, já que “abolira o próprio crime”¹²⁷ e a ideia não o representa. Quando Martim diz que o “crime” foi, na verdade, o “grande pulo”, é possível que ele esteja aludindo a um pulo para trás no tempo. Ele teria voltado imaginativamente a um tempo primordial onde ele localiza uma suposta realidade mais verdadeira, mais confiável do que essa que o criminaliza, ou inclusive um pulo para fora da História, de modo que ele consegue se representar plenamente, já que, simulando o esvaziamento das marcas e parâmetros históricos e abolindo o crime, “ele representava a si mesmo. A culpa não o atingia mais”¹²⁸: “O pulo tinha sido dado. E o salto fora tão grande que terminara se transformando no único acontecimento com o qual ele podia e queria lidar.”¹²⁹ A

¹²⁶ LISPECTOR, Op. cit., p. 32.

¹²⁷ LISPECTOR, Op. cit., p. 32.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Ibidem.

única realidade que lhe importa e tem credibilidade é aquela que se localiza fora da História, em que ele é inocente, em que a culpa não o atinge.

Na sua introdução ao discurso às pedras, opõe-se o “ato verdadeiro”, que pode corresponder a seu ato obscuro de simular a migração para fora da História, aos gestos que ele considera como meras imitações, meras reproduções:

Imaginem uma pessoa que tenha precisado de um ato de cólera, disse para uma pedra pequena que o olhava com um rosto calmo de criança. Essa pessoa foi vivendo, vivendo; e os outros também imitavam com aplicação. [...] E não havia sequer como fugir de si porque os outros concretizavam, com impassível insistência, a própria imagem dessa pessoa: cada cara que essa pessoa olhava repetia em pesadelo tranquilo o mesmo desvio.¹³⁰

O “ato de cólera”, possivelmente tão grandioso quanto a cólera divina, seria, do ponto de vista de Martim, um paradigma com valor de originalidade e inocência, ao qual se sucederiam “milhões de homens” e “milhões de mulheres” que “copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a ideia de existir”¹³¹, que repetem o desvio do modelo original. Dada a avaliação de Martim de que, até o seu momento presente de ruptura com seu passado imitador, ele está fruindo a “espantada vitória” de seu “grande pulo”, é como se ele estivesse sendo beneficiário de poderes extraordinários, que não coincidem com qualquer momento histórico, ainda que não tenhamos, enquanto leitores, acesso claro a esse paradigma original a que Martim se refere. O que sabemos é que, apesar desse momento extraordinário não coincidir com absolutamente nada do mundo histórico, Martim se coloca como coincidente com esse momento, como se simbioticamente eles estivessem interligados e, por uma lógica obscura, essa coincidência o sintonizasse a ele mesmo, tornando-o íntegro e inocente. Trata-se de um estado originário melhor, mais autêntico e vivaz do que tudo o que o teria sucedido.

Se esse ato de cólera modelar trouxe ao leitor uma ideia vaga acerca do estado que Martim almejou alcançar e que lhe rendeu o estatuto de “duro herói” por lhe viabilizar excepcionalmente a representação de si mesmo sem a mancha da culpa, mais adiante a personagem profere um discurso mais longo que faz menção possivelmente a um período anterior à infância, e que pode estar conectado com o tal momento original apreciado por Martim. A despeito da obscuridade que também marca esse discurso, é possível pensar que o

¹³⁰ Ibidem, p. 34-35.

¹³¹ Ibidem, p. 31.

evento que antecede a infância retoma os aspectos de integridade e vivacidade do período supostamente tomado como modelo único, cujo valor se dá em função da comparação com dimensões existenciais tidas como menos íntegras e que marcam o conjunto da experiência da vida histórica, em que tudo seria relativo, contingente e precário. Cito a seguir alguns trechos desse discurso:

— Infância e maturidade, disse-lhe então de repente. No entanto houve uma época em que o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa. [...] A vida naquele tempo ainda não era curta. E enquanto isso – as árvores cresciam. As árvores cresciam como se houvesse no mundo senão árvores crescendo. Até que o sol escureceu, gente se aproximou, poços se multiplicaram e os mosquitos saíam do coração das flores: estava-se crescendo. Era-se maduro. Era mais rico e amedrontador, de algum modo tornou-se muito mais “vale a pena”. [...] ¹³²

Essas afirmações de Martim que não nos levam categoricamente a identificar uma referência precisa podem nos levar a algumas hipóteses: estaria ele não só fazendo menção ao estado de “inocência” que ultrapassa a História, mas também ao estado anterior ao nascimento, ao estado fetal? Essa referência lacunar permite ao leitor notar que Martim concebe a vida ou a História como uma experiência distinta do que se pode imaginar existente fora da História: “o mundo era liso como a pele de uma fruta lisa”¹³³, seja esta uma referência a uma vida embrionária ou fetal, seja esta a realidade que não se deixa enquadrar pelo tempo histórico. Dentro da experiência histórica, em que ambigualmente se misturam valores positivos e negativos, colocam-se dificuldades de se estabelecer parâmetros inequívocos nos quais se possa confiar. Em qual ideia confiar? Qual diretriz é segura para tomarmos decisões dentro do tempo histórico, dada a sua contingência? Por qual “luz” se orientar? Ainda de forma obscura – o que me impede de dizer se a referência de Martim é efetivamente esta que estou descrevendo, a do tempo originário ou pré-natal –, o discurso de Martim pode estar revelando poeticamente as eventuais indagações dos homens no decurso da História:

O reinado era o do medo. E não bastava mais ter nascido: era o heroísmo nascendo. Mas a eloquência soava mal. As pessoas se chocavam no escuro, toda luz desorientava cegando, e a verdade só servia para um dia.

¹³² Idem, p. 39.

¹³³ Ibidem, p. 39.

Todas as nossas dificuldades esbarravam logo com uma solução. Estávamos perdidos com as soluções que nos antecediam, para falar a verdade o mundo nos antecedia a cada passo.”¹³⁴

Talvez as pedras de Martim não sejam só pedras e, sim, também *outra coisa*, introduzindo-nos num universo simbólico próximo do que Ricœur entende por símbolo. O filósofo entende haver em certos símbolos uma intencionalidade que só pode ser conhecida passando-se imprescindivelmente por eles e não por outras formas de expressão. Aliás, esse é um dos traços comuns a todos os símbolos, de acordo com a filosofia de Ricœur: há neles uma primeira intencionalidade, ligada a seu sentido literal, mas também uma segunda intencionalidade, que exprimiria o sentido latente visado pelo símbolo. O símbolo da mancha é um exemplo desse modo de funcionar. Ela tem como intenção primeira exprimir o conteúdo literal da ideia de mancha, mas também tem o sentido latente de exprimir a ideia de “ser impuro diante do sagrado”. No entanto, o segundo sentido é indissociável da literalidade do primeiro. Os dois devem ser unidos e experimentados juntos para poderem balizar de forma mais efetiva o entendimento daquele que entra em contato com tais símbolos. Se pudéssemos dissociar os dois sentidos, estaríamos diante de uma *alegoria*, e não diante de um símbolo.

Momentos antes do discurso, exalta-se de alguma forma a aparente liberdade de Martim, que lhe parece elevadíssima. O fato de ter aconchegado um pássaro na mão enquanto falava às pedras pode também simbolizar uma liberdade maior a que as asas do pássaro remetem, e que se exerceria nessa comunicação inusitada. Diz o narrador antes do longo discurso às pedras: “Se agora falava é que não sabia para onde ia, nem o que lhe ia acontecer, e isso o colocava no próprio coração da liberdade.”¹³⁵ Martim pode estar fazendo uso das pedras como objeto de simbolizações poéticas acerca de diferentes níveis de maturação, humana ou não. As menções às pedras e aos elementos da paisagem não são legíveis como alegorias; ou seja, não são mensagens cujo sentido visado pode se dissociar completamente do seu conteúdo literal. Nesse sentido, é o narrador que faz um balanço sobre as diferenças existentes no conjunto dessas pedras: “Umas pedras eram pequenas e infantis, outras grandes e pontudas, todas sentadas no comício da inocência. Era um auditório desigual onde se misturavam infância e maturidade.”¹³⁶

Nessa forma de simbolização, podemos notar que as pedras podem simbolizar pessoas nessa passagem. Nesse sentido, podemos questionar se nós, ao nascermos, nos *petrificamos*. O

¹³⁴ Ibidem, p. 39.

¹³⁵ Idem, p. 38.

¹³⁶ Ibidem, p. 39.

destino humano consistiria na aquisição de uma dureza em que nada se assemelha à sua origem sem contornos e sem história. As pedras pequenas seriam a materialização imagética da infância e as pedras maiores seriam aquelas que representariam as pessoas que já incorporaram a si os valores culturais humanos. A infância que devora o peito de pessoas maduras seria o traço residual da experiência de virgindade em relação aos valores culturais que endureceriam numa escala crescente a humanidade, conforme ela avança em sua maturação. Mara Negrón-Marrero¹³⁷ identificou em Martim traços de uma *vida primária*, nesses momentos em que estou atribuindo a Martim formas de simbiose. A ensaísta porto-riquenha deduz isso pelos traços de avidez que Martim evoca nesses momentos e que, do meu ponto de vista, reforçariam a simbiose de Martim com o mundo: “O que era? mas era o alto de uma montanha. Seu coração bateu como se ele o tivesse engolido”¹³⁸; “Às vezes a pessoa estava tão ávida por uma coisa, que esta acontecia [...]”¹³⁹; “Seu coração faminto dominou desajeitado o vazio.”¹⁴⁰ Também levado pela sede e pela fome que efetivamente o tomam quando ele encontra a fazenda de Vitória, essa avidez se repete, quando ele conversa com Francisco, empregado da fazenda: “Vou voltar para Vila Baixa. Mas antes queria um pouco d’água. Quero água! Disse-lhe então arriscando-se totalmente.”¹⁴¹

Os momentos em que Martim se encontra junto às plantas, embora não se acompanhem de devaneios tais quais os encontrados na passagem das pedras, também mostram essa avidez e evocam a fusão da personagem com o mundo: “A terra ali era mais negra. E o encontro de samambaiçu lhe deu uma sensação de molhado que arrepiou em lubricidade suas costas secas”.¹⁴² Antes de conversar com Vitória, Martim recebe alguns “estímulos” dos elementos vegetais que o circundavam, de modo que ele se revela vulnerável: “As raízes eram grossas e cheirosas naquele fim de tarde – e provocaram em Martim uma inexplicável fúria de corpo como um amor indistinto. Faminto que estava, os cheiros o excitavam como a um cachorro esperançoso.”¹⁴³ Ainda tomado pela fome, o próprio contato com a terra úmida já lhe traz

¹³⁷ A tese que Mara Negrón-Marrero defende vai numa direção bastante diferente da que eu assumo no presente trabalho. Em síntese, a obra da ensaísta é centrada no processo de aprendizado de Martim a respeito do “pensar-sentir” oriundo da economia libidinal feminina. Ela argumenta que o processo existencial de Martim repousa numa progressiva autoconscientização acerca dos aspectos que marcam a economia libidinal feminina. Partindo de um estado masculino, Martim gradualmente incorporaria a si traços de feminilidade, até o ponto de se tornar “um modesto hermafrodita” (p. 304 do romance) Em NEGRÓN-MARRERO, Mara. *Une genèse au féminin: étude de La pomme dans le noir*, de Clarice Lispector. Atlanta: Rodopi, 1997.

¹³⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 48.

¹³⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 48.

¹⁴⁰ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 49.

¹⁴¹ Idem, p. 53.

¹⁴² Idem, p. 46.

¹⁴³ Idem, p. 54.

alguma satisfação: “[...] e Martim, aparentemente sem outra intenção que a do contato, abaixou-se e quase sem interromper os passos tocou-a um instante com os dedos. Sua cabeça se tonteou ao contato delicioso da umidade, ele se apressou de boca aberta.”¹⁴⁴ Esse estado bastante rudimentar é reforçado espacialmente pela planície onde Martim caminha, já que este é um lugar cuja marca é paradoxalmente a ausência de marcas e de formas que nossa percepção costuma atribuir. Assim, a narração procura reforçar a avidez e o desejo de Martim de se amalgamar com o mundo. A paisagem do descampado, um vasto campo despovoado e desprovido de árvores, também se presta à sugestão de uma consciência vazia e amorfa associada à situação de Martim.

Depois de aceito na fazenda, há mais devaneios que se apresentam na narrativa. Dessa vez, o próprio narrador os elabora. Mais uma vez, as plantas são os elementos que vão ser tomados como base da descrição do estado “primário” de Martim. Os pensamentos de Martim são comparados com a ausência de pensamentos de uma planta: “Mas se sua compacta ausência de pensamento era um embotamento – era o embotamento de uma planta. Pois, como uma planta, ele estava alerta a si mesmo e ao mundo, com aquela mesma tensão delicada com que a grossa planta é planta até as suas últimas extremidades [...]”¹⁴⁵ Conforme Martim adquire maior destreza manual em seus trabalhos, o narrador o aproxima do estado vegetal, com algumas observações obscuras: “E no seu terreno ele sentia aquele prazer que em certos momentos nulos se sente, como se tudo na verdade fosse essencialmente feito de prazer. A planta, por exemplo, era apenas prazer.”¹⁴⁶

De qualquer forma, conforme argumenta Negrón-Marrero, é no próprio reino vegetal onde ele se refugia que um certo pensar passa a se impor, mas é um pensar mais substancial, mais desprendido da forma que dá acesso à substância. Nesse “terreno terciário de vida apenas fundamental”¹⁴⁷, é como se a substância tivesse sido alcançada sem um intermédio que a circunscrevesse materialmente. Ele adquire um olhar e um sentir diferente da avidez de antes. Passa a ter um pensar que se opera com o corpo, desbastado dos mecanismos intelectuais e lógicos conhecidos. O papel do olhar que constata e não avalia é preponderante nesse modo de ser primário, como algumas observações do narrador o sugerem: “O homem ficou olhando até que a vida que se instalara no terreno começou a acordar”; “ele estava sendo saudado por um terreno da era terciária, quando o mundo com suas madrugadas nada tinha a ver com uma

¹⁴⁴ Ibidem, p. 54.

¹⁴⁵ Idem, p. 79-80.

¹⁴⁶ Idem, p. 86.

¹⁴⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 77.

pessoa; e quando o que uma pessoa poderia fazer era olhar.”¹⁴⁸; “a claridade , chegando através de etapas e etapas, de silêncio e silêncio, se reduzia ali a mera visibilidade, que é o máximo de que os olhos precisam.”¹⁴⁹ Haveria aí um pensar que não pode ser simbolizado, um pensar que se traduziria por lampejos de descobertas desprovidas de qualificações e categorizações da realidade.

Uma outra manifestação de contato simbiótico entre Martim e os elementos da paisagem ocorre na sua experiência com as vacas. A mando de Vitória, Martim vai limpar o curral. Diferentemente das situações anteriores, a simbiose com o ambiente das vacas “foi um esforço penoso”¹⁵⁰, já que “as vacas eram mais difíceis que as plantas.”¹⁵¹ Tendo de enfrentar o ambiente descrito como “uma atmosfera de entranhas e um sonho difícil cheio de moscas”¹⁵², ele sente nojo, já que era, conforme o narrador nos diz, pouco corajoso. Apenas quando resolveu se lançar nos seus afazeres de olhos fechados é que conseguiu algum contato com as vacas: “Depois, por um altruísmo de identificação, foi que ele quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa inesperadamente pareceu entender como é uma vaca.”¹⁵³

3.2 DA SIMBIOSE COM O MUNDO À CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Essas formas simbióticas que hipoteticamente estabeleci para ler as passagens relativas a descrições de paisagens na primeira parte do romance podem ser agrupadas sob uma categoria comum que podemos compreender como manifestações de “vida”. Trata-se de formas de vida, que não necessariamente se relacionam com a especificidade da vida humana. São diversas formas de vida não humana, de base mineral, vegetal e animal. O fato de se ultrapassar a especificidade humana de vida em nome de outras vidas é compreendido por Martim como formas de liberdade, que assumem poderes de negar a existência do crime de Martim. A liberdade é tão singular que ela, do ponto de vista de Martim, o livra do crime. No entanto, o

¹⁴⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 76.

¹⁴⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., 77-78.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 89.

¹⁵¹ Ibidem, p. 89.

¹⁵² Ibidem, p. 89

¹⁵³ Idem, p. 91.

crime é uma realidade que existe, ainda que pela via negativa. Ao negar o crime, Martim acaba por ressaltá-lo.

A esse propósito, há algumas considerações que posso tecer. O crime pode ser concebido como ato que suprime a liberdade do outro, mesmo sem considerarmos as filigranas do direito positivo. Na verdade, para poder contemplar as questões que o romance levanta, torna-se necessário notar que o crime não vai necessariamente equivaler ao aparato de leis positivas de uma sociedade, uma vez que o romance nos apresenta uma ideia distinta de crime, que ultrapassa os princípios de legalidade socialmente instituídos.

Uma prova que se pode colher dessa concepção ampla de crime, que nada tem a ver com a lei, se localiza no devaneio de Martim com as pedras, momento no qual o narrador diz que a personagem “Já cometera anteriormente *os crimes não previstos pela lei*, de modo que provavelmente considerava apenas dureza de sorte ter há duas semanas executado um que fora previsto.”¹⁵⁴ Abandonando o parâmetro legal em que o crime é comumente baseado, proponho então uma definição que leve mais em conta o espectro “alternativo” de situações que configurariam crimes, de acordo com as sugestões da narrativa. Seria melhor, nesse sentido, levar em conta o efeito negativo que o crime tem sobre a liberdade alheia e tratar a lei oficial como aparato político de controle social. O crime, no romance, pode ser concebido como o ato que suprime ou diminui a liberdade do outro e por vezes pode ou não corresponder ao que diz a lei. Cometer um crime, na lógica desta narrativa, seria equivalente a *cometer o mal*. Dizendo de outro modo, o crime, ainda de acordo com a narrativa, se subordina à lógica do mal e é determinado por ele.

Com isso, passamos a podermos questionar, portanto, a respeito do que consistiria o mal, já que ele está sendo referido aqui como o fator norteador da concepção de crime que entendo ser levada em conta pela narrativa. Tão logo feita essa pergunta, a indagação será um tanto frustrada, já que ela não vai poder ter resposta. Mas a ausência de resposta ecoa na própria concepção do mal por mim assumida, exposta na seguinte ideia: *o mal não tem explicação*. É um ato irreduzível à explanação racional.

Senão, vejamos: na primeira parte do romance, o crime ou o mal ainda não chegaram à consciência de Martim nem de Vitória. Do ponto de vista da leitura, o crime é algo que se insinua mas não está explorado como tal nessas manifestações de simbiose. Quais seriam, portanto, os crimes postos em questão pela narrativa, mesmo antes que eles alcancem a

¹⁵⁴ Idem, p. 32, grifos meus.

consciência das duas personagens? Vamos a eles: primeiramente, há um crime contra a mulher. Martim teria cometido um crime de homicídio contra a sua esposa. Ainda que Martim verbalize o ato homicida (“Matei minha mulher, disse Martim”¹⁵⁵) na conversa com os cavalheiros ao final da narrativa, o investigador lhe explica que a esposa não morreu: “Talvez você fique triste, disse então com ironia o investigador de fumo preto na lapela, mas ela não morreu. A assistência chegou a tempo, e ainda se conseguiu salvar sua esposa.”¹⁵⁶ Se retrocedermos ao segundo capítulo da primeira parte, menciona-se o ato criminoso sem se atribuir uma autoria: “Então, como se contemplasse pela última vez antes de partir o lugar onde *sua casa fora incendiada*, Martim olhou o grande vazio ensolarado.”¹⁵⁷ Martim teria então tentado incendiar a própria casa para matar sua esposa, mas ela conseguiu se manter viva pelo serviço prestado por bombeiros. Sendo assim, o crime de Martim contraria o papel da mulher no Gênesis. Se Adão recorreu a uma menção à Eva para explicar a desobediência à ordem divina de não comer da árvore da vida (“Então, disse o homem: A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi”¹⁵⁸), percebe-se que, pelo questionável recurso empregado por Adão para se justificar, a mulher é posta sugestivamente como a figura que suscita o crime, o mal, do ponto de vista bíblico. Na narrativa de Clarice, é o homem que age criminosamente. Talvez haja, no diálogo que o romance mantém com o texto hebraico, uma mistura entre Adão e Eva, por um lado, e os irmãos Caim e Abel, por outro, em que há um homicídio efetivo.

Depois do crime contra a mulher – esposa de Martim –, há o crime da mulher: Vitória. Esse segundo crime não faz parte do rol de crimes previstos pela lei positiva, mas é associado à lógica do mal: embora a denúncia de Vitória aparente contribuir para a justiça, para o bom andamento da humanidade, o seu ato de conformidade estrita à lei não significa que a personagem, assim agindo, consiga escapar ao mal. Muito pelo contrário: considerando o sentimento que Vitória nutre por Martim, é inevitável que o leitor pense que ela está agindo contra si mesma, além de estar suprimindo a liberdade de outrem – no caso da denúncia dela, é a liberdade de Martim que se suprime. O seu ato coloca o problema da conformidade com a lei enquanto algo que a promove como figura do bem. Mas, a meu ver, ela se promove como uma falsa figura do bem – e ela mesma se espanta de ter denunciado Martim no final da narrativa. Então, em linhas gerais, a narrativa explora o que está fora da lei e o que está dentro da lei, mas ambos são formas possíveis do mal.

¹⁵⁵ Idem, p. 286.

¹⁵⁶ Idem, p. 290.

¹⁵⁷ Idem, p. 21, grifos meus.

¹⁵⁸ *Bíblia*, Gn., 3:12.

E o que move os dois personagens ao cometimento do mal? Mesmo que invoquemos alguns motivos indiretos dos males cometidos, ainda não estaríamos captando em profundidade algumas questões que o próprio texto clariceano levanta. Esses motivos indiretos são insuficientes. Poderíamos invocar como causa do mal cometido por Vitória o incômodo que ela sentia pela presença de um ser que ela ama, Martim, mas que lhe traz a necessidade de confrontar a sua decisão, tomada conscientemente ou não, de renunciar à experiência amorosa em algum momento de sua vida. Do lado de Martim, também poderíamos usar as alegações que se mencionam para explicar seu crime, e que são formuladas no momento em que Martim é formalmente indiciado ao final da narrativa. Em primeiro lugar, ao ser indagado por Vitória acerca do motivo da tentativa de homicídio, ele responde: “[Matei minha mulher] Porque eu estava quase certo de que minha mulher tinha um amante, disse Martim”, seguido alguns momentos depois da reação de Vitória, tão espantada que mal consegue completar sua fala: “Por ciúme, disse Vitória arrasada. Amava-a tanto que chegou a...”¹⁵⁹

Vitória poderia muito ter encontrado uma saída para seu incômodo que não a obrigasse a reprimir o seu amor por Martim. A denúncia poderia ter sido convertida num ato de declaração amorosa a ele, em gestos de sedução, ainda que provavelmente ela não viesse ter o prazer do amor recíproco. Não é o incômodo necessariamente que a leva à denúncia. Da mesma forma, não é o ciúme que leva Martim a seu crime. Na verdade, Martim duvida dessa explicação, ainda que ela seja fruto de uma dedução que Vitória operou a partir da fala do estatístico: “‘Amara-a tanto?’, insistiu de novo surpreendido, forçando-se já com alguma impaciência a recuperar a verdade alheia. Sim, fora por amor, Martim ainda quis ver se daria certo estabelecer um compromisso entre a sua verdade e a verdade dos outros [...]’”¹⁶⁰ No fundo, ele não protesta contra essa explicação pois ele vê nela uma forma conveniente de conduzir a situação. Mesmo que ele conseguisse elaborar o real motivo do crime, o qual ele até esboça ao dizer que o ocorrido se devera ao “amor pelo mundo”¹⁶¹, de algum modo ele acredita que não valeria a pena expô-lo. A simplificação da explicação de acordo com esse molde que todos puderam entender com facilidade (o crime movido por ciúme) tem uma vantagem prática. Ele poupa energias ao não mobilizar esforços para ir às raízes do problema, e na prática nenhuma explicação sofisticada se faz necessária para que seu caso vá adiante. Do ponto de vista legal, explicar que tudo não passou de ciúme direcionado à sua mulher já é suficiente.

¹⁵⁹ LISPECTOR, Op. cit., p. 287.

¹⁶⁰ Idem, p. 288.

¹⁶¹ Idem, p. 288.

3.3 COMO OS MITOS PODEM ESCLARECER NOSSA RELAÇÃO COM O MAL?

Da mesma forma que os males de Martim e Vitória não se explicam, também podemos nos surpreender ao constatar que o vínculo que a crítica comumente estabelece entre o mito adâmico e o romance também pode ganhar mais uma justificativa, ancorada nas razões do mal. Paul Ricœur, que produziu uma extensa reflexão sobre o mal descrita no capítulo 5, organizou uma tipologia dos mitos do mal em que se enquadram quatro categorias¹⁶²: há os mitos teogônicos sumeriano-babilônicos, que apresenta o drama da criação (entre os quais a *Epopéia de Gilgamesh*), os mitos da tragédia grega, o mito órfico e o mito adâmico. Salvo o mito adâmico, os mitos do mal sempre se valem de uma justificativa. No drama de criação, o mal é devido à luta de potências cósmicas opostas. No mito órfico, ou mito da alma exilada, de origem oriental, o mal é explicado pela queda da alma no corpo – muito difundido no Ocidente via Platão –, e assim ela fica a ele aprisionada, de tal modo que o conhecimento e a ascese são os meios pelos quais esse mito concebe a salvação da alma. Finalmente, nos mitos da tragédia grega o mal se dá pelo cumprimento de uma profecia, que funda o destino dos heróis e é fruto de deuses maus.

O mito adâmico é o único mito dessa lista, segundo Ricœur, que não oferece justificativa para o mal cometido. Evidentemente, há uma tradição de leituras do mito adâmico¹⁶³ que encontraram uma justificativa ao mal cometido por Adão: o próprio homem seria a razão do mal, segundo essa tradição de leituras, já que haveria nele uma natureza má que o inclina para o mal. Ricœur contesta essa tese, tratando de separar o que diz o mito adâmico e o que diz o conjunto de leituras que buscaram no mito adâmico uma explicação para o mal radical da humanidade, principalmente no contexto ocidental. São Paulo fez uso do mito adâmico dessa forma, em sua Epístola aos Romanos, bem como parte da filosofia medieval, notadamente a de Santo Agostinho. Para Ricœur, o mal pode ser racionalizado como uma possibilidade humana, e não como elemento constituinte da natureza humana. É um fenômeno sem explicação que pode vir pelas mãos dos homens. A ação dos homens que provoca o mal não implica que o

¹⁶² RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*. Vol. II – La symbolique du mal. Paris : Montaigne, 1960.

¹⁶³ Cujos expoentes mais relevantes foram Santo Agostinho e São Tomás de Aquino.

homem possua uma natureza má. Pode haver inclinação para o mal, mas disso não se pode deduzir uma suposta natureza humana má.

Julgo que a referência a esses mitos e a essa tipologia é importante no atual momento de leitura do romance, uma vez que, na argumentação de Ricœur, fazemos referência ao mal através de aspectos que a tipologia dele nos traz. Por isso, essa tipologia é fundamental: se pensamos no mal como fruto de uma matéria impura, estamos aludindo ao mito órfico; se o mal é tido como força fatal, o parâmetro que temos para essa concepção é o mito trágico; se pensamos no mal como um fenômeno que vence destruindo o mundo, o que temos em vista é o mito do drama da criação; e, finalmente, se pensamos no mal como uma tentação, estamos pensando no mito adâmico.

Apesar do diálogo com os mitos poder ser estimulado, não necessariamente a narrativa os realça, a não ser por referências esparsas. E essa quase ausência de referências explícitas do universo mítico – personagens e heróis consagrados, lendas, histórias míticas –, principalmente na primeira parte do romance (“Como se faz um homem”), aliás, não só indica o afastamento que Martim procura ter das formas culturais e sociais cristalizadas¹⁶⁴, mas também aponta para um momento histórico marcado pelo *esquecimento do símbolo* – para usar um termo ricœuriano que aponta para o primado da ciência como paradigma explicativo do mundo ocidental, em substituição aos hábitos das comunidades arcaicas, que depositavam nos símbolos e nos mitos sua confiança. Assim a técnica, a racionalidade científica e as práticas que romperam com as verdades dos mitos, dos símbolos e das teologias seriam os fatores que conduziriam a essa postura amnésica acerca dos símbolos provindos da tradição religiosa, das teologias e das práticas místicas. Martim é aquele que, como todo o Ocidente moderno, esqueceu o poder da dimensão simbólica. De toda forma, a mera compreensão isolada da própria dimensão simbólica não se constitui aparato suficiente para o reconhecimento do mal.

Posso postular aqui, desprovido de provas uma vez que o mal não se explica, que o reconhecimento do mal não depende exatamente do contato com símbolos ou da própria simbolização – a exemplo da simbolização que Martim elabora em contato com elementos da natureza –, até porque, a despeito das menções que o próprio Martim faz, na primeira parte do romance, a símbolos que evocam algum tipo de mal ou que são formas do mal, a personagem não o reconhece em si mesmo. Uma primeira menção mais explícita que ele faz ao mal está na equivalência que ele por vezes opera entre seu crime e o “ato de cólera”, que remete à cólera

¹⁶⁴ Conforme expliquei no primeiro capítulo.

de Deus, tão presente em mitos do mal, em diferentes versões em função da cultura em que se manifestou (a ira de Zeus nas tragédias gregas e a cólera de Deus em narrativas bíblicas). Também há menções aos símbolos do mal quando Martim observa a gravura de São Crispim e São Crispiniano no depósito de lenha que lhe servia de dormitório¹⁶⁵. As simbolizações que acompanham as formas de simbiose que Martim intenciona assumir e que apresentei anteriormente tampouco vão conduzir Martim ao reconhecimento do mal. Essa simbolização é um devaneio que não é ainda uma tomada de consciência a respeito do mal.

O que vai então, afinal de contas, favorecer o reconhecimento do mal? O ato da *confissão* atesta esse reconhecimento, como fruto final de um processo ontológico. Na narrativa, descreve-se a confissão de Vitória a respeito do amor que sente por Martim, e a confissão de Martim a respeito do seu crime. Os dois episódios se passam momentos anteriores à grande chuva, no terceiro capítulo da terceira parte do romance (“A maçã no escuro”). Até a ocorrência da confissão, houve uma relação conflituosa de Martim com Vitória e vice-versa. Se os símbolos do mal anteriormente referidos e as simbolizações poéticas com pedras, plantas e vacas não geraram o reconhecimento do mal, o que veio a favorecer esse acontecimento foi, provavelmente, o contato com uma alteridade humana. Parece haver certa alguma relação entre ter acesso ao mal e o tornar-se sujeito. São ações mutuamente necessárias.

O percurso de progressão ontológica, da pedra para a planta, e da vaca para as mulheres, notadamente Ermelinda e Vitória – nessa última etapa passa-se, então, a lidar com *gente* – marca uma progressiva mudança na relação do sujeito com seus objetos: o objeto mais objetivo (pedra) é o que menos possibilita a relação de alteridade, e logo o que menos possibilita que Martim se torne um sujeito. Na outra extremidade, ser gente quer dizer reconhecer o outro. No caso de Martim, seria reconhecer a outra, notadamente Vitória: o elemento mais subjetivo com o qual se tem contato é o que constitui o sujeito humano como capaz de enfrentar seus objetos. Os objetos simbólicos (pedra, planta, vaca) não são portadores da dimensão simbólica do mal; ela só aparece, a meu ver, nas relações humanas, ainda que eu prefira deixar essa hipótese em aberto. De todo modo, vir a ser gente pode ser o resultado direto de ter tido acesso ao mal, experiência que dependeria intrinsecamente do contato com uma alteridade humana.

¹⁶⁵ Voltarei a esse episódio em breve.

4 EM TORNO DA CONFISSÃO

A confissão é o mecanismo que atesta o reconhecimento do mal. Ou seja, para o mal ganhar existência na consciência de outrem, ele requer a mediação da confissão. *A maçã no escuro* não nos apresenta o mal como uma realidade ontológica passível de identificação e descrição precisas. Então, até mesmo nas confissões que se pode testemunhar no romance, o mal não é nem verbalizado com esse nome. Confessa-se amor, confessa-se medo, mas não se diz confessar o mal. O mal não é dito. É um não-dito que o leitor pode subentender. Nesse sentido, é como se o conjunto das situações relativas ao mal apresentadas pelo romance fosse tomado como impossível de ser racionalizado e, assim, todo esforço de verbalizar o mal fosse evitado sob pena de se limitar a realidade do mal.

A narrativa, além de não nomear o mal, também coloca uma série de obstáculos a esse ato interpretativo que pode partir do leitor. Toda a dificuldade que temos em lidar com o paradoxo da opacidade de linguagem da história de Martim, é que o referido paradoxo atinge também a própria dimensão ética dos atos das personagens, tornando-os igualmente opacos. Nesta perspectiva, *A maçã no escuro* não busca apenas configurar a esfera meramente linguageira onde o paradoxo ocorre, sob forma de busca da linguagem autêntica que nos liberte dos códigos sociais, os quais são também, daí justamente o paradoxo, códigos linguísticos. Há também, no romance, uma tentativa de figuração opaca das ações, que se encontram sob a dependência problemática de uma interpretação que é ao mesmo tempo tarefa das personagens, do narrador e do leitor. Se o leitor resolve, como estou fazendo, compreender a confissão de Martim como um ato de reconhecimento do próprio mal, ele vai ter de se confrontar com as sugestões que a narrativa lhe impõe no sentido de levar a cabo a escolha de interpretar as ações das personagens sob o ângulo o mal. Exponho a seguir algumas das dificuldades que se apresentam nesse sentido.

4.1 DIFICULDADES DE SE ESTABELECER O OBJETO DA CONFISSÃO

É possível atribuímos a Vitória a experiência opaca do mal, se levarmos em conta o seu próprio relato confessional. Afinal, há uma prescrição retórica¹⁶⁶ na confissão e que não devemos negligenciar, já que a mera identificação de um discurso como confessional impõe um valor cultural negativo ao conteúdo veiculado pela confissão. Nesse enquadramento, a confissão não é apenas de uma experiência ou percepção, mas é também necessariamente a confissão de um *erro*, de uma *falha*, de um *pecado*, de um *crime*, enfim tudo o que viola regulamentos da vida social ou moral. Essa amplitude de escopo da confissão se deve a uma particularidade do mal: o problema da confissão é que ela não configura a objetividade de um crime no sentido realista da palavra, mas ela configura a interpretação que uma pessoa faz de si mesma como tendo cometido alguma espécie de mal. Martim, durante um longo tempo, não confessa um crime que cometeu. Vitória confessa um crime que não cometeu. Qual é a lógica? É a lógica do mal: o mal precisa ser reconhecido por alguém, do contrário ele não existe; ele não pode ser reconhecido sob forma de conhecimento objetivo, ele é reconhecido sob forma de interpretação, isto é, como confissão. Então pode-se reconhecer Vitória como fugitiva: já não estamos falando da convenção social, do que a sociedade julga certo ou errado, e sim da lógica mesma do mal. Neste estágio, o paradoxo é ético: não existe diferença entre sentir-se culpado e ser culpado: vai ser preciso que a narrativa desenrole o fio desse paradoxo ético para que se faça uma luz sobre essa diferença (uma luz relativa, pois nossos crimes inexplicáveis são todos os crimes: é a própria opacidade do mal).

A confissão põe em jogo elementos de inocência e culpa. Nesse sentido, e de forma bastante significativa, a aproximação de Vitória e Martim como unidos pelo mal pode ser vantajosa para a compreensão do romance, uma vez que a narrativa culmina na confissão mútua. O mal os une, e é comunicado de forma bastante particular na confissão. Este paradoxo ético, que é um desdobramento do paradoxo do mal, acrescenta-se no romance ao fenômeno do paradoxo da linguagem (que busca o autêntico, mas esbarra no artificial). E embora estejamos

¹⁶⁶ Termo crítico criado por Michel Charles em *Retórica da leitura*, proposto como fenômeno de leitura que designa os “elementos imperativos” inscritos no interior dos textos, aquilo que conduz o leitor a determinadas leituras – de modo geral, as prescrições retóricas são os comandos de leitura que os textos comportam internamente e que podem dirigir a sua interpretação, de modo a limitar a liberdade de leitura. Cristina Henrique da Costa adaptou o termo, incluindo nele a contradição que certas prescrições retóricas carregam, sobretudo numa perspectiva de hermenêutica crítica aplicada a literaturas de mulher. Para mais detalhes, cf. CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Éditions du Seuil, 1977; COSTA, Cristina Henrique da. “A hermenêutica crítica de Paul Ricœur posta à prova da imaginação feminina”. Em *Remate de Males*, Revista do Instituto de Estudos da Linguagem, jul./ dez. / 2015, Campinas (publicação online), p. 393-418.

falando de duas esferas distintas, é inegável que elas se combinam para armar algumas armadilhas de leitura. O próprio fato da jornada fugitiva de Martim ser tensionada pela tentativa de dissolução de suas percepções e de seus pensamentos traz uma armadilha a qualquer gesto interpretativo vindo do mundo do leitor, a não ser se “imitarmos” Martim pela via da suspensão dos nossos pensamentos “viciados”. Se decidirmos entender o ato de Martim como tentativa de esvaziar a credibilidade dos sentidos, estamos de algum modo sendo partidários dos sentidos que Martim tenta esvaziar. Essa compreensão pode ser alcançada por uma via simples: se dissermos que há esvaziamento dos sentidos, estamos validando a existência dos sentidos, estamos lhes dando a credibilidade que Martim não lhes dá. É como se a perspectiva de leitura que entende haver em Martim um desejo de esvaziar os sentidos fosse tendenciosa e teimosamente continuasse a se valer do aparato sensorial e cognitivo que Martim está rejeitando em sua fuga, a qual, aliás, é uma palavra posta sob suspeita pela perspectiva dessa personagem: nós a colocamos em situação de fuga, mas se ele esvazia os sentidos, não valida a situação de fuga na qual nós, leitores viciados, acreditamos.

Qualquer categoria interpretativa que demonstra que estamos jogando o jogo do qual Martim quer ser excluído é uma forma de não dar apoio a Martim e, inevitavelmente, é também uma forma de acolher a artificialidade por ele rejeitada nessa empreitada inicial da narrativa. Jogar o jogo da leitura é aceitar que há uma blindagem imposta pelo narrador e por Martim contra qualquer leitura que imprima categorias partilhadas socialmente, e a categoria do “fugitivo” é uma delas. Isto é válido até para uma eventual atitude solidária a Martim, a qual estaria corrompida de artificialidade se disséssemos que somos seus “cúmplices”: um apoio a ele teria de ocorrer de tal modo destituído dos nossos esquemas convencionais que nem a posição de cúmplices poderíamos assumir com inteireza, já que o emprego e a validação das noções de “cúmplice”, “isca”, “alvo”, “testemunha”, “crime”, “álibi”, “legítima defesa” etc. são formas colocadas como invariavelmente artificializantes pela perspectiva do narrador e de Martim.¹⁶⁷

Os leitores que levarem efetivamente às últimas consequências essas premissas implícitas nos excertos iniciais do romance estão fadados a *se calar* diante da percepção de que estamos tomados pelo “vício” de nos servir de aparatos disponíveis no mundo da cultura para atribuir qualidades éticas à narrativa, para sujeitá-la aos elementos dos quais Martim se quer ver livre, dos quais ele quer abdicar em nome de uma suposta realidade por ele valorada como

¹⁶⁷ Assim, o simples ato de considerar que há “esvaziamento de sentido” na atitude de Martim nos torna solidários das formas artificializantes e, segundo a perspectiva de Martim, também nos transforma em prisioneiros da “linguagem dos outros”, no mundo automático cujos limites a narrativa está tentando testar.

mais autêntica do que a realidade mais conhecida. Cabe então a pergunta: qual seria essa outra realidade na qual Martim deposita maior confiança? Provavelmente uma realidade destituída de qualquer produto mental humano, que inclusive dispensaria qualquer atitude defensiva e argumentativa para “fundamentar” esta sequência empregada no presente texto, a qual serviria a propósitos completamente estrangeiros ao modo de ser que Martim apresenta nessa jornada fugitiva.

Curiosamente, é o próprio Martim que, passada a sua cruzada obstinada contra as artificialidades das categorias habituais do pensamento e do desejo, traz o “mal” à consciência de Vitória, no diálogo travado entre os dois no capítulo 4 da terceira parte do romance. Podemos pensar de fato que, como se não bastassem os paradoxos já acumulados, Martim teria catalisado em Vitória o movimento que tinha engendrado em si mesmo: ou seja, primeiramente Martim inicia sua trajetória, na narrativa, em situação de isolamento, encapsulado, e termina por incorporar as alteridades artificiais por ele antes rejeitadas, ainda que essa mudança seja permeada de profunda obscuridade – não ficando claro ao leitor se de fato Martim aceita essas formas que aparentemente ele passou a incorporar a si. É a esse mesmo movimento de apropriação um tanto suspeita das formas anteriormente abandonadas que Martim parece estar querendo conduzir Vitória ao insistir que ela estaria sendo medrosa e que seu poder de mando é no fundo “covardia”. A suspeita em relação a Vitória que Martim lhe lança – de que a covardia dela seria acobertada por uma aparente segurança no seu poder de mando na fazenda – pode conduzir o leitor a pensar nas seguintes questões: a covardia seria em relação a outros rumos que ela poderia assumir em sua vida? Seria em relação ao medo da mudança depois do falecimento do pai? Seria em relação ao sentimento amoroso que nutria por Martim e que jamais seria declarado a não ser para ela própria, como ela o fizera sozinha na noite anterior? Por haver certa covardia semelhante entre os dois, entendo ser adequado considerá-los “acometidos pelo mal”, mesmo que esteja ainda por alcançar certo conteúdo mais preciso que permita definir de que mal estamos falando, e mesmo que fazer esse tipo de equiparação implique ser parceiro do jogo de linguagem que Martim não queria jogar. Estou deliberadamente me arriscando a aproximar Martim e Vitória pelo prisma dessa categoria que lhes pareceria tão estrangeira. Pois dizer que eles estão unidos pelo “mal” não me parece ser cair em contradição com tudo o que a narrativa insinua a respeito do mal, muito pelo contrário: trata-se de não sucumbir às armadilhas de uma passagem textual que, se tiver plena aceitação do leitor, vai fazê-lo crer que qualquer reação que ele tenha a essa passagem não passa de outra imitação, outra reprodução de artificialidade...

De toda forma, mesmo com todos os empecilhos que se colocaram para que Martim finalmente reconhecesse o mal, a confissão se faz. Martim reconhece, ao fim da narrativa (capítulo 3 da terceira parte), o seu mal, e inclusive rejeita o seu modo de ser anterior à confissão, entendendo que “já não queria sequer as mínimas coisas que orgulhosamente quisera, e até se surpreendia de tê-las desejado, estranhava-as como um homem na hora da morte se espanta de se ter preocupado com o atraso do alfaiate.”¹⁶⁸

A passagem que culmina na confissão de Martim é atravessada pela presença da divindade em momentos pontuais. Martim dialoga com Deus, ainda que não necessariamente haja uma relação de crença muito clara na divindade. Quanto mais Martim se vê capaz de compreender a sua própria situação, Deus vai se tornando mero instrumento mediador de sua reflexão. No início do capítulo que narra a confissão, ele compara o seu momento atual com o anterior, inclusive no que diz respeito ao que ele era antes do suposto crime. Tomado pelo medo, o qual o faz bater os dentes (“Batia os dentes num medo que o fez esquecer que tinha encetado uma tarefa de super-homem”¹⁶⁹), o estatístico considera que seus passos anteriores foram inúteis, diante do que ele estava descobrindo naquele momento, sobre ele e sobre a humanidade: “Quem era ele? Teve a certeza intuitiva de que não somos nada do que pensamos e somos o que ele estava sendo agora, um dia depois que nascemos nós nos inventamos – mas nós somos o que ele era agora.”¹⁷⁰ Nessa declaração reportada pelo narrador temos o que pode ser o postulado da liberdade humana, que vai catalisar em Martim um movimento de mudança profunda: se nos inventamos desde o nascimento, é porque somos livres – mas é uma liberdade que não equivale ao que ele pensava ser a verdadeira liberdade: “E o homem se revolveu sem apoio em nenhum dos pensamentos que, apenas alguns dias antes, haviam começado a fazer dele o homem que ele inventara ser.”¹⁷¹ O que ele era antes parece, nesse momento, se invalidar. A invalidação do que ele era se acompanha de medo e de raiva, talvez pela frustração de ver sua grande aventura ruir: “Mas que conseguira ele no fim da jornada? O medo...”¹⁷²; “No ponto em que ele estava, era como se nenhum passo tivesse jamais sido dado.”¹⁷³

A sua jornada anterior vai sendo dissolvida aparentemente pelo sentimento de medo que a ameaça de ser punido lhe provoca: “O medo o humilhou e ele então assoou violentamente o

¹⁶⁸ LISPECTOR, C. Idem, p. 210.

¹⁶⁹ LISPECTOR, C. Idem, p. 208.

¹⁷⁰ LISPECTOR, C. Idem, Ibidem.

¹⁷¹ LISPECTOR, C. Idem, p. 209.

¹⁷² LISPECTOR, Idem.

¹⁷³ LISPECTOR, Idem.

nariz”¹⁷⁴. Um raciocínio passa a se delinear de modo que ele sente um alívio parcial do medo. Reitera-se um léxico pertencente a grandezas (o que cabe num homem, o tamanho de um homem), e assim ele vai se revelando *menor* do que ele pretendia ser: “Ele cometera um ato total, mas ele não era total: tinha medo assim como se ama uma mulher e não todas as mulheres, tinha medo assim como se tem a fome própria e não a dos outros; ele era apenas ele, e seu medo tinha o seu particular tamanho”¹⁷⁵. Não tendo tido o medo completamente aliviado, passa a pensar em salvação: “Salvação? [...] quem sabe, talvez fosse esta a grande barganha que ele poderia fazer – a salvação”¹⁷⁶, já que anteriormente ele “queria miseravelmente apenas a imediata e urgente solução para o medo, e ávido ele faria qualquer barganha.”¹⁷⁷

Esse momento é crucial para a mudança de Martim e para a enunciação da confissão. A percepção de sua não-infinitude, em contraste com a situação anterior de greve, de revolta (entendido como “ato total”), vai ser determinante para conduzi-lo à confissão efetiva. Seriam então aquelas simbioses anteriores representações de um desejo de infinitude que brotou em Martim? Ou melhor dizendo, essas simbioses lhe pareciam formas de liberdade maiores do que as que ele poderia ter concretamente? Martim insinua isso nos seguintes questionamentos: “Pois de que me valeu a liberdade, gritou-se ele. Nada fizera dela... [...] De que lhe valera a liberdade profunda mas sem poder. [...] Mas o que experimentara fora apenas a liberdade de um cão sem dentes.”¹⁷⁸ Entendo aqui que os dentes do cão seriam atributos que conferem poder de ação sobre outros cães, já que o discurso indireto livre que sucede o grito de Martim enumera as possibilidades que um cão portador de dentes tem, tanto no sentido do domínio quanto no da submissão: “quem gritasse mais alto ou ganisse mais melodioso seria o rei dos cães. Ou quem ajoelhasse mais profundamente – pois ajoelhar-se ainda era um modo de instante por instante não perder de vista a promessa. Ou então quem se revoltasse. A sua greve!”¹⁷⁹

Nesse momento, Martim nota que a analogia que fez da sua situação de homem com a condição dos cães é inadequada. “Para cada homem provavelmente havia um certo momento não-identificável em que teria havido mais do que farejar”¹⁸⁰. Deus é aludido em meio a essa passagem, como aquele que tem a “monstruosa paciência”, talvez no sentido de esperar que os males sejam confessados – e, por extensão, no sentido de esperar que os homens façam mais

¹⁷⁴ LISPECTOR, C., Idem, p. 210.

¹⁷⁵ LISPECTOR, C., Idem, p. 211.

¹⁷⁶ LISPECTOR, C., Idem, p. 211.

¹⁷⁷ LISPECTOR, C., Idem, p. 210.

¹⁷⁸ LISPECTOR, C. Idem, p. 212.

¹⁷⁹ Idem.

¹⁸⁰ LISPECTOR, C. Idem, p. 213.

do que farejar. No entanto, Deus se dissolve logo em seguida: “Oh Deus, disse então. Porque olhou a escuridão ao redor de si e como cada outro ser estava definitivamente na sua própria casa e ninguém no mundo o guiaria, então na sua carne em cólica ele inventava Deus.”¹⁸¹ Juntamente com a ideia de invenção de Deus, ocorre também a ideia de que o homem, no escuro, era um criador. O escuro pode não ser literal. Ele pode ser um escuro que representa, num devaneio poético, a situação de liberdade de quem deverá criar sua própria luz por estar privado das luzes pré-existentes e fornecidas pela divindade. É como se, de acordo com o narrador, Martim passasse a conceber Deus como invenção sua. Por isso, Martim continua a dialogar com Deus, o seu Deus inventado.

Martim, então, confessa: “Ele chamara a força de Deus mas ainda não sabia como provocar a Sua bondade. Foi então que de repente ele disse em si mesmo: eu matei, eu matei, confessou afinal.”¹⁸² A isso se seguem suas dúvidas sobre como prosseguir, como aceitar a sua nova condição. Ressalto aqui um momento que, nesse contexto imediatamente posterior à confissão, me parece significativo para a temática do mal. Martim reforça a sua reflexão acerca da sua jornada pregressa. Entende ele que o período anterior ao reconhecimento do mal se configura como um ato de imitação “simbólica” e de sacrifício: “eu quis simbolizar o meu próprio sofrimento! eu me sacrifiquei! eu quis o símbolo porque o símbolo é verdadeira realidade e nossa vida é que é simbólica ao símbolo, assim como macaqueamos a nossa própria natureza”¹⁸³, assim como Deus “sacrificara um filho e que também nós tínhamos o direito de imitá-Lo”.¹⁸⁴ Para dar um sentido satisfatório para o cometimento do mal, Martim declara que teve o desejo de imitação de um símbolo do sofrimento, descartando, assim, os motivos triviais que a polícia encontraria para o seu crime. Dessa forma, Martim nos dá uma primeira pista, com a qual concordo, de que o mal é uma questão simbólica.

¹⁸¹ LISPECTOR, C., Idem, p. 214.

¹⁸² Idem, Ibidem.

¹⁸³ LISPECTOR, C., Idem, p. 214-215.

¹⁸⁴ LISPECTOR, C. Idem, p. 215.

4.2 QUANDO O CORPO SE TORNA OBJETO DE CONFISSÃO

Os problemas relativos à confissão na narrativa não se limitam à interpretação do objeto maléfico que possivelmente se escolhe para confessar, ou à opacidade que se imprime à ação das personagens. Também podemos nos defrontar com a necessidade de confissão de algo que não necessariamente é danoso, mas o ato de confissão faz crer que, em alguma medida, é. A confissão do *corpo* pode ser um exemplo desse tipo. E por que confessar o corpo?

Vitória, quando finalmente admitiu que amava Martim, também sentiu remorso por sua denúncia contra ele: “E o pior do remorso era não compreender a utilidade de sua vingança: por que o denunciei? por que essa crueldade, por quê?”¹⁸⁵ Nesse momento, indiretamente ela confessa ter um corpo, comparando-se com a voracidade e com a fome de um leão: “Então, num bálsamo, ela se lembrou de uma frase num livro para crianças: ‘O leão não é um animal cruel, ele não mata mais do que pode comer.’ O leão não é um animal cruel, ele não mata mais do que pode comer, o leão não é um animal cruel – e era culpa sua, se sua fome era tão grande? Mas poderia jamais comer tanto quanto matara? [...]”¹⁸⁶ Evidentemente, o livro para crianças não consegue satisfatoriamente desfazer o imaginário de crueldade a que se associa o leão – por mais que invoque um argumento fisiológico legítimo – e, ao que tudo indica, a justificativa dada para o comportamento predador do leão parece lhe conferir um caráter ainda mais cruel. Tanto é assim que Vitória o toma como modelo de crueldade, fazendo equivaler a grande fome do leão à sua própria fome, a qual teria sido saciada pela denúncia. O horror de Vitória é pelo seu ato e pela sua fome obscura.

Outras afirmações de Vitória vão também remeter ao corpo¹⁸⁷, quando ela não diz ser pura, na conversa que ela tem com o estatístico no dia seguinte à sua confissão solitária à noite: “o senhor não pense que eu estava querendo dizer que era pura ou santa”¹⁸⁸. A temática da pureza é uma apropriação do mito órfico, o mito do mal no qual uma alma cai num corpo e se aprisiona a ele. O mal, para o mito órfico, resulta da associação da alma com a matéria corporal, que, de acordo com esse mito, é sempre ruim e maléfica. No entanto, há uma mudança pontual no discurso de Vitória em relação ao que o mito órfico apresenta, mas que pode desembocar no mesmo princípio, dependendo da interpretação: “Minha alma é suja, minha vida é truculenta,

¹⁸⁵ Idem, p. 225.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 225.

¹⁸⁷ Ermelinda também levanta indiretamente questões sobre o corpo, sobre as quais tratarei no próximo capítulo.

¹⁸⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 256.

eu não sou boa, eu...”¹⁸⁹ O modo dela de se referir à alma pode estar falando de uma alma originalmente impura – o contrário da “alma pura” do mito órfico – ou do efeito que a conjunção da alma com o corpo produziu.

4.3 A CONCEPÇÃO DO CORPO NA NARRATIVA

Uso aqui as declarações de Vitória sobre sua impureza como ponto de partida para uma mini-análise de uma concepção geral que o próprio romance nos fornece sobre o corpo. Como vimos anteriormente, é possível levar em conta o mito órfico para se compreender as alegações de impureza de Vitória. Como *A maçã no escuro* também dialoga com outro mito do mal, o mito adâmico, o qual, por sua vez, também dispõe de leitura que atribui uma “queda” ao ato de Adão, cumpre esclarecer algumas diferenças.

Há dois fatos simultâneos que se implicam na afirmação do mito adâmico como elemento com o qual o romance dialoga – e que vão nos levar à concepção do corpo que prevalece no romance. Ao levarmos em consideração o mito adâmico para a compreensão do romance, *afirmamos* de certo modo a tradição hermenêutica em que ele se insere. Ou seja, é importante levar em conta, nas eventuais alusões ao mito adâmico, o quadro de ideias e valores que já foram atribuídos a ele por aqueles que o interpretaram ou o comentaram, e criteriosamente avaliar essas ideias e valores, de modo a evitar incorporações indevidas no fluxo de novos discursos que o levem em conta. Por exemplo, a ideia de “queda do homem”, tão propalada quando se trata do mito adâmico, deve ser vista com cautela, uma vez que, como explica Ricœur, associar a expulsão de Adão e Eva do paraíso à “queda do homem” seria um equívoco hermenêutico originado pela incorporação, nos textos platônicos e na tradição neoplatônica, de um mito que se situa em outra matriz: o mito da alma exilada, ou mito órfico, de origem oriental, que percebe a alma como uma entidade que “cai” no corpo e fica a ele aprisionada, de tal modo que o conhecimento e a ascese são os meios pelos quais esse mito concebe a salvação da alma.

Facilmente vemos uma ideia de alma análoga a essa ser enunciada na dialética ascendente de Platão (em que, pelos diálogos, tenta-se progressivamente migrar da “aparência” do mundo sensível para a “essência” do mundo das ideias), tanto no *Fedro*, no *Górgias* e no

¹⁸⁹ Idem, p. 251.

*Banquete*¹⁹⁰, e que sem dúvida incorpora traços do mito órfico, cuja influência será notável na Idade Média, nas teologias de Santo Agostinho (354 d.C. – 430 d. C) e de São Tomás de Aquino (1225 – 1274 d. C), e poderíamos também entender que esse mito reverbera historicamente muito mais à frente, na modernidade. Em Martin Heidegger (1889 – 1976), por exemplo, as concepções da “vida autêntica” e da vida inautêntica” podem ser tributárias dessa longa tradição hermenêutica que incorporou o mito órfico em suas reflexões. E não é só da filosofia que esse mito tomou conta. Há algo que o evoca, por exemplo, na perspectiva psicanalítica de Carl Gustav Jung (1875 – 1971), quando ele advoga pela tese de que o *self* (“o si-mesmo”), o principal arquétipo produzido pelo inconsciente, a “imagem íntegra e total do ser humano plenamente realizado”, seria o “o objetivo último do ser humano”.

Nossa imaginação é, pela força da tradição hermenêutica, quase exortada a criar essa divisão entre um ideal perfeito, que poderia ser aproximado da noção de alma, e uma realidade separada dela, imperfeita, que poderia ser aproximada da noção de corpo. Essa divisão pode ser fruto de resquícios de argumentos metafísicos sobre a dualidade entre o corpo e a alma que tiveram impacto sobre a cultura. Um exemplo desse deslizamento dos argumentos metafísicos para o campo cultural está num certo modo de discursar sobre o mito adâmico. Quando o cristianismo se institucionaliza, o discurso propagado nas igrejas acerca do mito adâmico fomenta uma ideologia anticorporal, de acordo com a análise de Jacques Le Goff e Nicolas Truong, em *Uma história do corpo na Idade Média*, segundo a qual o mito adâmico é tratado de maneira mais acurada pela interpretação “tradicional”, nada dizendo sobre o corpo, e de maneira equivocada nas pregações aos fiéis, as quais ligam o pecado ao sexo, ao corpo:

[...] a religião cristã institucionalizada introduz uma grande novidade no Ocidente: a transformação do pecado original em pecado sexual. Uma mudança que é uma novidade para o próprio cristianismo, já que, em seus primórdios, não aparece traço algum de uma tal equivalência, assim como nenhum termo dessa equação figura no Antigo Testamento da Bíblia. O pecado original, que expulsa Adão e Eva, é um pecado de curiosidade e de orgulho.¹⁹¹ [...] A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã uma parte do saber

¹⁹⁰ Já anteriormente a Platão, certos poemas de Píndaro (552 a.C. – 443 a. C) também tinham a tendência de conceber o homem como entidade dividida entre corpo e alma, como o afirma Paul Ricœur: “[...] se o fragmento 133 de Píndaro é bem revelador do orfismo, a alma daquele que dorme fica em vigília e a alma daquele que está em vigília repousa. [...] A alma é testemunha do além, mascarada na vigília desta vida e revelada pelo sonho, pelo êxtase e pela morte.” Tradução livre de RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité* – II – « La symbolique du mal ». Paris: Montaigne, 1960, p. 267.

¹⁹¹ LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 49.

divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maçã decorria da copulação e não do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades.¹⁹²

Em nome de uma perspectiva crítica de leitura, é importante notar que essa separação da alma e do corpo não é necessariamente o que está em relevo no mito adâmico, a despeito da atribuição desse traço de “queda” do homem pela tradição hermenêutica e pelas outras inclusões de significados posteriores pela cultura. Como disse acima, foi Paul Ricœur que apontou esse equívoco hermenêutico alimentado pela história das leituras do mito adâmico e incorporado em outros campos de reflexão. No segundo tomo de *Finitude et Culpabilité* (1960), que trata da “Simbólica do Mal”, ele propõe uma interpretação do mito adâmico que procura evitar essas incorporações indevidas, afirmando que o mito não concebe o homem como ser dividido. A grande questão que está sendo colocada, na perspectiva dessa interpretação de Ricœur, é a da *liberdade*. Os outros mitos do mal organizados por Ricœur em sua tipologia¹⁹³ (os mitos teogônicos babilônicos, o mito órfico e os mitos da tragédia grega) situam a origem do mal na ação dos deuses. O mal, de acordo com eles, viria da luta dos deuses, ou da queda da alma no corpo, ou mesmo seria parte do destino já traçado pelos deuses. Cabe aos homens apenas se haver com o mal provocado por outrem – seja pela reverência aos deuses, pela ascese, pelo conhecimento ou por outros meios. Nesses outros mitos o homem não é responsável direto pelo mal. O mito adâmico, ao contrário, atribui ao próprio homem a origem do mal – foi o homem que desobedeceu a ordem de Deus de não comer o fruto proibido –, e é por isso que, na reflexão de Ricœur, o mito adâmico é o mito antropológico por excelência. Dessa forma, tenta-se nos ensinar, pela via simbólica, algo que poderia ser também transmitido por uma linguagem mais conotativa, mas que não teria o mesmo impacto do enigma mítico-simbólico: tenta-se ensinar que *somos livres*. O mito seria, assim, uma forma cifrada e que incita à reflexão muito mais do que a linguagem usual, já que ele recorre a símbolos aos quais se deu credibilidade na História, ainda que se abram a interpretações antagônicas. Que fique esclarecido, então, que, para essa nova perspectiva elaborada por Ricœur, quando se fala da queda ou se separa um ideal perfeito de uma realidade precária, estamos de alguma forma nos remetendo ao mito órfico e não ao mito adâmico.

Cabe notar que *A maçã no escuro*, como obra de ficção literária que é, tem a liberdade de conceber o mal à sua própria maneira e não necessariamente precisa ser partidária de uma

¹⁹² LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. Op. cit., p. 51.

¹⁹³ Em Paul, Ricœur. *Finitude et Culpabilité* – II – La symbolique du mal. Paris: Montaigne, 1960.

ou outra filosofia. Nesse sentido, a concepção do corpo desenvolvida a partir do mito órfico e validada pela metafísica ocidental é configurada pelo romance de Clarice Lispector de uma forma bastante peculiar. Como se vê em diversas passagens do romance, podemos compreender que há uma concepção do corpo razoavelmente sistêmica e que não é acompanhada de uma paralela valoração positiva da alma, tão presente nas tradições míticas e metafísicas: o *corpo* é que ganha uma valoração positiva em diversos apontamentos do narrador d’*A maçã no escuro*, ainda que não necessariamente ele se afirme unido à alma ou separado dela, contrariando-se a imaginação da alma diretamente tributária do mito órfico, difundido no platonismo, no neoplatonismo e em argumentos metafísicos do Ocidente. É possível entender que, no romance, o corpo se distancia dessa concepção segundo a qual ele faria par oposto com a alma: sem representar a imperfeição, o corpo é concebido pela narrativa como sendo dotado de “saberes que não foram ensinados”, e é nesse sentido que ele é conivente com a obscuridade. A ideia creditada pela tradição hermenêutica à obscuridade do corpo ainda é válida, mas é como se esta viesse acompanhada de um “saber misterioso”. É razoável talvez conceber que, nessa forma de conceber o corpo, o parâmetro cultural legado pela tradição mítica e metafísica seria nuançado pelo modo como o texto de Clarice Lispector o configura: se o corpo era o lugar da imperfeição, da precariedade e da obscuridade pelo ângulo dessa tradição¹⁹⁴, o romance traz uma nuance a essa concepção pelo mecanismo de associação entre os “meios de Deus” e o corpo, e assim a obscuridade que lhe é atribuída pela tradição metafísica seria validada de modo a fazer equivaler a obscuridade do corpo à obscuridade dos “meios empregados por Deus” para atingir seus fins, problematizando a ideia de corpo ruim e de matéria maléfica. Explico: logo no primeiro capítulo d’*A maçã no escuro*, percebe-se o corpo como portador de um “saber não aprendido” – talvez intuitivo? –, o que se torna mais compreensível no episódio da grande chuva, quando a relação entre o corpo e o sagrado se torna mais explícita. Vejamos então um trecho do primeiro capítulo que apresenta esse saber corporal possivelmente intuitivo, e que se situa no momento em que Martim abandona o hotel por ter se dado conta do sumiço do automóvel que ele deixara estacionado no jardim e que representava a ele, até então, a garantia de uma nova fuga:

Com o *corpo advertido* [de onde estava depois de ter saltado da sacada] o homem esperou que a mensagem de seu pulo fosse transmitida de secreto em secreto eco até se transformar em longínquo silêncio; seu

¹⁹⁴ Com justa exceção de Santo Agostinho, para quem o corpo é ora valorizado, ora desvalorizado, quando ele diz que o “corpo corrompido” que é maléfico e não o corpo em si, sobre o qual, para ele, Deus atua.

baque terminou se espalhando nas encostas de alguma montanha. *Ninguém ensinara ao homem essa convivência com o que se passa de noite, mas um corpo sabe.*¹⁹⁵

Tenta-se, não só nessa passagem, nuançar a concepção estabelecida pela tradição hermenêutica acerca do corpo de modo a incluir neste um aspecto de *saber* que historicamente foi atribuído à alma. Tal (re)configuração do conceito corporal, na verdade, se prenuncia no próprio momento em que Martim salta da sacada do hotel, para perambular pelo descampado à noite. O narrador, antes de descrever a saída de Martim do hotel, já vinha introduzindo na personagem alguns traços de inteligência intuitiva, espontânea, não científica, não racionalizada, fazendo equivaler seus gestos à maleabilidade e à flexibilidade de espécies não humanas. Um dos motivos “espontâneos”, aliás, que motivam a fuga de Martim do hotel foi justamente a possibilidade de estar sendo vigiado pelo suposto criado do alemão. Esse pensamento desencadeia alguns de seus movimentos posteriores que se dão sem cálculo racional prévio, embora sejam passos “escrupulosos”, o que dá a sugestão de uma diretriz que emana do corpo e que atua sob um princípio seguro – imaginativamente associado a uma realidade sagrada mística, conforme nos damos conta da adesão do narrador a essa realidade. Os passos de Martim, entregando-se a esse saber misteriosamente engenhoso do corpo, ocorrem automaticamente e acompanhados de uma “alma apenas alerta”:

[...] o criado, se o era, estaria neste mesmo instante à porta daquele mesmo quarto com o ouvido atento ao menor movimento do hóspede. [...] E findo o raciocínio, ao qual chegaria com *a maleabilidade com que um invertebrado se torna menor para deslizar*, Martim mergulhou de novo na mesma ausência anterior de razões e na mesma obtusa imparcialidade, como se *nada tivesse a ver consigo mesmo, e a espécie se encarregasse dele*. Sem um olhar para trás, guiado por uma *escorregadia destreza* de movimentos, começou a descer pela sacada apoiando *pés inesperadamente flexíveis* na saliência dos tijolos. [...] Sua alma agora apenas alerta não distinguia o que era ou não importante, e a toda operação ele deu a mesma consideração escrupulosa.”¹⁹⁶

Essa perspectiva de obscuridade do corpo análoga à obscuridade dos meios de Deus é reforçada pelos traços noturnos da cena inicial. Coloca-se a noite num patamar *sui generis* da existência, pois, segundo o quadro de valores aos quais o narrador adere (mais explicitamente no episódio da grande chuva), é nela que interviria o sagrado. Assim que Martim escapa do

¹⁹⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 16, grifos meus.

¹⁹⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 15-16, grifos meus.

hotel, no encerramento do primeiro capítulo, o narrador afirma que a “noite era de uma grande e escura delicadeza”¹⁹⁷, já insinuando aí, de maneira muito suave, os elementos que vão se mostrar mais explicitamente durante o episódio da grande chuva e imediatamente antes dele, notavelmente marcados pela “grandeza” (as confissões de Vitória e de Martim). Poderíamos questionar até entrando na sua lógica: essa grandeza é a mesma do supremo criador?

4.4 A ENCARNAÇÃO

Por vezes, Martim se lembra de seu filho, de sua mãe e de sua esposa em sua jornada. Essas rememorações que eventualmente ocorrem têm importância do ponto de vista da concepção de corpo que se apresenta na narrativa. Há um elo existencial nessas relações familiares além do elo evidente de parentesco e que pode enriquecer nossa compreensão a respeito da concepção do corpo fornecida no romance. As passagens de referência ao filho e à mãe de Martim podem conduzir a leitura para a noção de encarnação, conforme pensada por Paul Ricœur¹⁹⁸. O filósofo, na sua perspectiva acerca dessa temática, nos apresenta um pressuposto básico: ele reforça que estamos na existência por obra de outras vidas, o que nos faz compreender o caráter intersubjetivo da experiência da encarnação. Não somos autofundados.

Não é só o fato de sermos obras de outras vidas que nos revela o caráter intersubjetivo da nossa experiência da encarnação (ou da nossa experiência corporal, se “encarnação” não for um termo que soe tão bem). A própria experiência do corpo, tomada independentemente da relação dos outros corpos que lhe deram origem, já é ela mesma uma experiência intersubjetiva. O princípio que move o corpo misteriosamente e que se apresenta no romance vai ao encontro da seguinte descrição de Ricœur: “o corpo está a meio caminho do que depende de mim e do que não depende de mim, do ato puro e do acontecimento puro. Sua vida, meio dócil, meio rebelde ao meu império me lembra com insistência que eu não me dou a mim mesmo radicalmente a existência, que ela é um dom tanto quanto uma obra”¹⁹⁹. Nessa perspectiva, a consciência do homem se libera da ilusão da autofundação de sua existência, mesmo se

¹⁹⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 16.

¹⁹⁸ Em *O homem falível e Si-mesmo como um outro*.

¹⁹⁹ RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991, p. 23.

deixarmos de lado a cadeia hereditária que o justifica. Há algo na própria existência que não depende apenas de uma consciência dirigente que comande o corpo.

O amor de Martim pelo filho não apenas reforça afetos da personagem. A expressão desse afeto me parece ser o pano de fundo de uma forma ou desejo de autocompreensão. A estima pelo filho, o desejo de reencontrá-lo, acrescido inclusive ao desejo de ver uma filha que não é a dele – a filha da mulata²⁰⁰ –, são elementos que, em conjunto, concorrem para a noção de que o autoconhecimento está de mãos dadas com a busca por outros corpos que nos encarnem. Sem a mediação dos outros seres que, diretamente ou não, nos encarnam, não sou capaz de me compreender. Nesse sentido, passada a experiência sexual que Martim tem com Ermelinda, o leitor tem acesso a estes pensamentos:

E pensando na esposa, pensou no filho, em quem jamais quisera pensar diretamente. Pensou no filho com a primeira e feliz dor como se ter tido Ermelinda nos braços lhe tivesse enfim dado seu filho. Aquele filho que ele fizera com tanto cuidado e que saíra tão bonito, e que era bem alto para a sua idade. E pensou em procurar a filha da mulata da primeira vez em que a surpreendesse a examiná-lo, ele precisava muito de uma criança.²⁰¹

Percebe-se nesses pensamentos o orgulho de Martim por sua própria obra. Aliás, a personagem deseja acessar o filho utilizando como mediação a sua esposa, em quem ele provavelmente reconhece grande parte da autoria da obra que ele admira. Todos estão interligados pela experiência intersubjetiva da encarnação. Além disso, mais à frente a temática da encarnação desemboca para a temática adâmica e cristã, a partir da contiguidade entre o filho de Martim e o filho de Deus. Na passagem em que Martim confessa seu medo e seu crime no bosque escuro, ele diz: “[...] macaqueamos a nossa própria natureza e procuramos nos copiar! Agora entendo a imitação: é um sacrifício! Eu me sacrifiquei! Disse ele para Deus, lembrando-lhe que ele mesmo sacrifica um filho e que também nós tínhamos direito de imitá-Lo, nós tínhamos que renovar o mistério porque a realidade se perde!”²⁰²

Em que medida o mito adâmico pode estar envolvido nessa temática cristã? De certa forma, é São Paulo que nos conduz a essa articulação, por meio de sua interpretação do mito adâmico. Levando em conta que o mito adâmico narra o início dos tempos, o apóstolo, em sua

²⁰⁰ Martim efetivamente vê e conversa com a filha da mulata no capítulo que abre a terceira parte do romance, “A maçã no escuro”.

²⁰¹ LISPECTOR, Op. cit., p. 158.

²⁰² Idem, p. 215.

Epístola aos Romanos, diz: “assim como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado, a morte, assim também a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram”²⁰³, interpretando ele o mito adâmico como fonte de explicação para o mal e para a morte. A ligação que ele faz entre a emergência de Cristo e a história de Adão fica clara na seguinte passagem: “Se, pela ofensa de um e por meio de um só, reinou a morte, muito mais os que recebem a abundância da graça e o dom da justiça reinarão em vida por meio de um só, a saber, Jesus Cristo.”²⁰⁴ Para São Paulo, Cristo é o *segundo Adão*.

Ressalve-se que essa perspectiva dá início a toda uma sequência de interpretações do mito adâmico no mundo ocidental de tal modo que a história passou a ser compreendida como narrativa do “pecado original”. A interpretação que proponho extrair do mito adâmico, contrariando o rumo que ele acabou tomando na cultura ocidental, é a que repousa na irredutibilidade do mal a explicações racionais, com apoio em Ricœur, e não na tentativa de extrair do mito adâmico uma explicação para o mal da humanidade. De toda forma, é válido apelar a São Paulo mesmo assim, já que qualquer pessoa que mencione tal mito e queira criar argumentos a partir dele afirma uma tradição de interpretação, e tem inevitavelmente de lidar com o círculo hermenêutico. De tal fato, portanto, não posso escapar.

Não necessariamente o romance faz equivaler a figura de Cristo à figura do filho de Martim. A intertextualidade se baseia mais no paralelismo da consideração da figura filial como aquela que salva do mal e que é ela mesma salva de um mal cometido fora da História. Ao saber, durante a conversa que tem com os investigadores ao final da narrativa, que seu filho não sofreu ferimentos com o incêndio, Martim se sente aliviado. Tampouco o filho soube quem teria tentado provocar o incêndio, pois a esposa de Martim tratou de ocultar-lhe essa informação. A partir disso, ele pensa que ela é “valorosa e boa”, palavras evocadas por Martim num esforço de usar uma linguagem que “valesse no mundo” (“Martim teve um prazer inesperado em usar as palavras que valiam no mundo: valorosa e boa”²⁰⁵). É bem nesse momento que vemos os traços soteriológicos entre Cristo e o filho de Martim serem sugeridos – com uma possível ironia muito difícil de confirmar cabalmente: “Eram palavras lindas – pois a existência de palavras ocas como essas havia salvo a alma de seu filho!”²⁰⁶

Mais diretamente, as associações entre Cristo e o filho de Martim aparecem com um pouco de mais solidez nos momentos que precedem a passagem da escrita que não se faz. Ele

²⁰³ Bíblia, Rm, 5:12.

²⁰⁴ Bíblia, Rm, 5:17.

²⁰⁵ LISPECTOR, Op. cit., p. 290.

²⁰⁶ Ibidem, p. 290.

estava motivado para escrever por conta da percepção que teve de que Ermelinda, com quem ele havia dormido, gostaria de ouvir dele uma palavra. Ocorre-lhe então a palavra “misericórdia”, de forma oscilante. Ela ora se apresenta como elemento que o convence de que seria a palavra justa a ser empregada por ele a Ermelinda, ora se apresenta como elemento do qual ele desconfia. No momento em que a palavra lhe ocorre com mais convicção, sugere-se uma correspondência entre ele e Deus, a partir do motivo religioso da misericórdia de Deus pelos homens através de seu filho, Jesus Cristo, o segundo Adão: “E através do amor pelo seu filho escolheu que o máximo poderia ser atingido através da misericórdia. / Seria essa a palavra? Se era, ele não a compreendia. Seria essa a palavra? Seu coração bateu furioso, alquebrado.”²⁰⁷

²⁰⁷ Idem, p. 159.

5 A LIBERDADE DA ESCRITURA E DA LEITURA

Conforme vimos na seção anterior, o romance *A maçã no escuro* faz referências à temática cristã, paralelamente às menções ao filho de Martim. Nos momentos iniciais da fuga de Martim, há outras referências bíblicas. Na longa caminhada de Martim depois de ter escapado do hotel, ele chega a pensar: “Hoje deve ser domingo”²⁰⁸. Depois, acrescenta o narrador: “Além do mais, domingo era o primeiro dia de um homem. Nem a mulher fora criada. Domingo era o descampado de um homem”²⁰⁹. Em que pese o fato do domingo não fazer uma referência bíblica precisa, já que a criação de Adão foi no sexto dia, antes do *shabbat*²¹⁰ e não no domingo, é possível compreender que o domingo simbolizaria o início ou a renovação do ciclo da vida humana, sob parâmetros modernos. Além disso, nessa passagem, a associação de Martim à figura adâmica autoriza ligar o crime de Martim à transgressão de Adão. O “grande pulo” de Martim equivale, então, a comer o fruto proibido do Jardim do Éden. Como a literatura é terreno de criação e não de reprodução, esses elementos aludidos da cultura judaico-cristã, além de outros que aparecem no romance, são manifestos de forma paródica e ressignificados, de modo a fazer valer a liberdade da escritura.

Nós, leitores, também temos liberdade para ressignificar dados que identificamos na leitura. Por exemplo, apesar da fuga de Martim ser motivada pela necessidade da personagem de não ser enquadrado pela lei, sabemos que podemos ampliar o espectro da fuga. Tanto Martim quando Vitória fogem. E a lei oficial não é o parâmetro adequado para determinar do que se foge. Não se foge necessariamente da lei ou de seus representantes, até porque Vitória inclusive contribui com a lei por meio da denúncia, e ainda assim pode ser vista como fugitiva, se notarmos que ela depois faz uma confissão.

Há polissemia na fuga, uma vez que, ao contrário da noção de fuga mais usual e assentada no ato de escapar às condenações fixadas pelo conjunto de leis promulgadas pelo sistema político, o tipo de fuga que ocupa lugar central no romance é aquele cuja motivação é a negação do reconhecimento do mal. A confissão vai marcar o momento no qual o mal é admitido e as personagens terão de se haver com ele. Também poderíamos deslocar essas

²⁰⁸ Idem, p. 23.

²⁰⁹ Idem, p. 24.

²¹⁰ Dia do repouso de Deus. Em Gn 1:27-31, nota-se que é de fato no sexto dia que Deus cria o homem: “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou. [...] Viu Deus tudo quanto fizera, e eis que era muito bom. Houve tarde e manhã, o sexto dia.”

noções para duas outras que poderiam se encaixar numa linguagem mais clariceana: da situação de *deixar de ser gente*, as personagens, a partir da rendição, passam a *ser gente*.

Assim como a ideia de fuga é sujeita à variação interpretativa, os mitos que se intercalam no romance também se apresentam sob variadas formas, especialmente sob formas mescladas, e que nos mostram um espaço de liberdade artística em relação aos materiais simbólicos com os quais o romance dialoga. Neste capítulo, então, ordeno em algumas categorias as configurações que Clarice Lispector propôs aos materiais simbólicos que ela mesma nos apresenta em seu romance. Essa maneira de reformular os materiais simbólicos viabiliza o processo de refiguração²¹¹ dos elementos com os quais a autora fomentou diálogo, de modo a trazer um efeito subjetivo ao leitor, que pode reverberar em sua ação.

Nesse sentido, meu objetivo, neste capítulo, será abordar o modo como o romance retrabalha os mitos do mal com os quais ele dialoga. A propósito, na seção de apresentação da oitava edição do livro, a ensaísta Lúcia Helena compreende esse modo de apropriação nos seguintes termos:

No drama da linguagem encenado por Clarice Lispector, de certo modo se parodia, alude e inverte a narrativa inaugural de Adão e Eva. *A maçã no escuro* vai buscar suas fontes aí, nesse lugar cultural congestionado, onde a origem, o homem e a mulher se comunicam após a perda do paraíso. Como se a dizer que o crime e a transgressão estão na gênese dos seres, e que a grandeza da humanidade implica e consiste em assumir-se a gravidade do que é finito, precário e imperfeito.²¹²

²¹¹ Refigurar é um ato de leitura que pode ser definido como tentativa de garantir um espaço de liberdade criativa, aplicado na ação efetiva do leitor, a partir do mundo configurado pelo texto. Para dizer isso, acompanho a proposta de tripla *mimesis* concebida por Paul Ricœur ao processo de leitura (explicada por Paul Ricœur em *A metáfora viva* e retomada no seguinte ensaio: RICŒUR, Paul. “Mundo do texto e mundo do leitor”, em *Tempo e narrativa*, vol. III, capítulo 4. São Paulo: WMF Martins Fontes, 210, p. 273-305), vista por ele como tripartida: as duas primeiras etapas desse processo não são exatamente a da leitura propriamente dita, mas mantêm com a leitura final uma relação imprescindível: o ponto de partida, a *Mimesis I*, se dá no mundo “pré-figurado”, da situação colocada no mundo do autor, e que este “configura” no texto, a seu modo – com a singularidade do seu olhar, de modo a realizar a *Mimesis II*. Por fim, no ato de leitura, há a possibilidade de se produzir um efeito transformador no leitor, a partir desse mundo configurado do texto, desde que esse processo seja permeado pela fusão de horizontes entre o mundo do texto e o mundo do leitor (por mecanismos de identificação e projeção do leitor em relação a elementos do texto). A tal efeito que ocorre no leitor, Paul Ricœur dá o nome de refiguração. Esse efeito pode criar ressonâncias para a ação desse leitor transformado, e corresponde à *Mimesis III*, de acordo com a terminologia de Paul Ricœur.

²¹² HELENA, Lúcia. “De gênese e de gente: a luminosidade do escuro”, na seção de “Apresentação” de LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 3.

Neste capítulo, o que se propõe é não só apontar para essa pré-figuração mítica e para o modo como o romance a configura, mas também propor uma leitura que é derivada do próprio efeito refigurador que o texto me proporcionou, ou seja, uma maneira de atualizar a configuração objetiva do texto, a exemplo das demais leituras que se derivaram das refigurações que se fizeram sentir por seus leitores e que integram a fortuna crítica do romance. O que propulsiona a minha leitura particularmente são questões levantadas pelo romance em torno de um aspecto que o marca substancialmente: o da *opacidade*, como se pode ver nessa pequena amostra de frases: “Porque mesmo a compreensão, a pessoa imitava. A compreensão que nunca fora feita senão da linguagem alheia e de palavras.”²¹³ “O que o surpreendia era a extraordinária paz do inferno.”²¹⁴

Além disso, outro objetivo que tenho aqui é o de examinar em que medida tanto o texto quanto a sua leitura podem se relacionar com os mitos e com as interpretações que lhes são associadas – no campo filosófico, gnóstico e teológico –, em nome da promoção da liberdade ficcional e da liberdade de leitura do leitor e na sua ação efetiva?

5.1 PERSONAGEM, NARRADOR E AUTOR IMPLICADO

Para podermos entrar nas questões de liberdade ficcional e de leitura, há que se diferenciar algumas categorias da teoria literária, como a do personagem, a do narrador e a do autor implicado. Creio que essas denominações precisam vir à luz para distinguirmos a quem pertencem certos valores transmitidos na narrativa. Justifico a necessidade dessa distinção por uma característica peculiar do narrador do romance: ele emprega sua onisciência de diferentes formas, ora descrevendo e analisando suas personagens à distância, ora fazendo a respeito delas comentários intrusivos. Esse tipo de narrador de ângulo variável e sempre onisciente pode mesclar sua visão de mundo com a dos personagens que ele próprio cria, e há margem para se compreender, durante a leitura, que há valores do próprio narrador que predominam nas descrições ou nos comentários acerca de suas personagens.

A narrativa apresenta um trabalho imaginativo acerca de uma realidade que vou chamar de “sagrado místico” e que normalmente parte desse narrador onisciente. As situações postas

²¹³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 31.

²¹⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 45.

no romance, principalmente a situação particular de Martim, são intercaladas por essa realidade, a qual consiste em afirmações acerca da divindade e das ações a ela associadas. O que estou chamando de sagrado místico também é marcado pela opacidade, semelhantemente à opacidade do mal, mas não se confunde com a natureza do mal. Trata-se de uma realidade que é enunciada pelo narrador em certas referências que este faz às suas personagens e que pode conduzir o leitor à impressão de que, por exemplo, Martim e o narrador não se diferenciam, do ponto de vista dos valores. Aliás, na realidade, a fonte de tais valores não é propriamente o narrador, mas o *autor implicado*²¹⁵, o qual, segundo o termo sugere, remete à real autora da obra – Clarice Lispector. Ricœur nos fornece exemplos das manifestações do autor implicado: “No rico repertório das formas adotadas pela voz do autor, o narrador distingue-se do autor implicado todas as vezes que ele é dramatizado para si mesmo. Assim, é o sábio desconhecido que diz que Jó é um homem ‘justo’; é o coro trágico que pronuncia as palavras sublimes do temor e da piedade; é o louco que diz o que autor pensa consigo mesmo; é uma personagem testemunha, eventualmente um malandro, um vigarista, que dá a entender o ponto de vista do narrador sobre sua própria narrativa etc.”²¹⁶ O narrador da história é um disfarce do autor implicado, e nessa transmutação, parte da visão de mundo de Clarice pode se transmitir pelo narrador. Segundo Ricœur, o autor implicado é “o lugar de origem da estratégia de persuasão”²¹⁷, é dele que partem os valores que se quer passar numa narrativa. Nesse sentido, algumas personagens podem se encarregar de transmitir certos valores que têm como ponto de partida a autora real da obra.

5.2 O SAGRADO MÍSTICO

O final do romance é o momento privilegiado da manifestação do sagrado místico, principalmente nas confissões de Martim e de Vitória momentos antes da grande chuva. Vitória tem adesão ao sagrado místico, enquanto que Martim a omite ou não tem essa adesão. É como se esse momento atestasse a perspectiva do narrador segundo a qual há uma organização cósmica sagrada e misteriosa para a qual todas as ações se voltam. No episódio em que Martim sente o grande medo no bosque escuro, o narrador diz: “A monstruosa bondade de Deus não tem pressa. Aquela Sua certeza que fazia com que Ele permitisse que um homem assassinasse – porque sabia que um dia esse homem teria medo e nesse instante de medo, enfim capturado,

²¹⁵ O termo é de Wayne Booth, indicado no seguinte livro: BOOTH, Wayne. *Rhetoric of fiction* (1961). Chicago: University of Chicago Press. 2ª ed., 1983.

²¹⁶ RICŒUR, Paul. “O mundo do texto e o mundo do leitor”, em *Tempo e narrativa* (cap. 4) Tomo III. São Paulo: Papyrus, 1997, 281.

²¹⁷ RICŒUR, Paul. Idem.

[...] esse homem diria ‘sim’ àquela harmonia feita de beleza e horror [...]”²¹⁸. Quando Vitória admite a si mesma seus reais sentimentos o narrador comenta, misturando-se aos pensamentos de Vitória: “Provavelmente ela contara com um Deus mais forte que seu erro e mais forte que sua vontade de errar. Mas o silêncio a envolvia. E a senhora, em face de sua cobiça, estava sentada. Meu Deus, eu Vos perdão, disse fechando os olhos [...]”²¹⁹ A propósito da atitude de Vitória de perdoar Deus, algumas questões se colocam para a interpretação. Pode-se pensar inicialmente que essa atitude indica um lapso de inversão por parte de Vitória, pois o perdão, se concebido como um ato normalmente dirigido a quem comete um erro, deveria ser dado à própria Vitória. Ou seja, nesse caso ela deveria se perdoar, ainda que o erro não se configure, neste contexto específico, num dado objetivo incontestável. Foi Vitória que decidiu interpretar sua postura de permanecer acordada pensando em Martim como algo “errado”. Por outro lado, uma segunda possibilidade de leitura desse ato de perdoar pode ter origem na expectativa de Vitória de que Deus agisse de modo a perdoar o que ela compreendeu como erro em si mesma. É, na verdade, o narrador que enuncia essa hipótese, ao dizer que ela “Provavelmente contara com um Deus mais forte que seu erro”²²⁰.

É de se questionar, numa última visada interpretativa do ato de perdoar Deus, se Clarice estaria de algum modo evocando um sentimento peculiar que ela descreveu na crônica que atende, justamente, pelo nome “Perdoando Deus”²²¹, publicada em 1970 no *Jornal do Brasil* e, em seguida, no livro *A descoberta do mundo*²²². Diz Clarice, nessa crônica, que, ao andar certa vez pela Avenida Copacabana, foi percebendo pouco a pouco que sua liberdade tinha se intensificado. Ela se sentia atenta sem esforço. Reproduzo aqui alguns trechos da crônica: “Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe.”²²³ Ironicamente, logo após essa imaginação tão profícua, ela se surpreende por quase ter pisado num rato morto, que pode ser compreendido como uma encarnação do mal para a escritora. Clarice descreve seu espanto diante da visão do rato morto e passa a questionar a finalidade da aparição dessa imagem justamente em meio ao sentimento especial por Deus que vinha descobrindo em si mesma. “De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que

²¹⁸ LISPECTOR, C. Idem, p. 213.

²¹⁹ Idem, p. 224.

²²⁰ Idem, Ibidem.

²²¹ Em 19 de setembro de 1970.

²²² LISPECTOR, C. “Perdoando Deus”, em *A descoberta do mundo*, Rocco: São Paulo, 1999, p. 339-341. O texto está disponível na seção de **Anexos** desta dissertação.

²²³ LISPECTOR, C. Idem.

precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue.”²²⁴ Diante da perplexidade, ela tenta ver a lógica que haveria por trás dos dois eventos, o que poderia ligar um evento ao outro, ainda que imersa no mal-estar advindo do que chama de “grosseria de Deus”. Passado o desconforto, ela refina sua reflexão e passa a ver no “amor inocente” que sentiu pelo mundo uma espécie de ocultação do seu lado inclinado para o mal: “Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. [...] Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida.”²²⁵ É assim que ela decide compreender os dois eventos como uma espécie de sinal de que o Deus e o mundo que ela sentiu ter amado como uma mãe carinhosa seriam na verdade invenções que brotaram dela mesma. Ela chega a essa ideia da inventividade pois só haveria lugar para o amor inocente inicial que ela havia sentido enquanto ela não admitisse para si mesma a existência daquilo que a escandalizava. Ela não chega a verbalizar o perdão a Deus no decorrer das reflexões, mas pode-se pensar que o perdão, se existiu ou se esteve presente no próprio processo de reflexão provocado pela experiência do contato com o rato – como o próprio título da crônica sugere, na forma progressiva do verbo “perdoar” –, estaria materializado no reconhecimento daquilo que sempre ocultamos de nós mesmos.

A crônica, ainda que publicada quase quinze anos após o término da escrita *d'A maçã no escuro* – Clarice terminou de escrever o romance em 1956 e a crônica foi publicada em 1970 –, pode ser um subsídio interpretativo no sentido de revelar, por analogia, a dinâmica emocional que se passa com Vitória, ao ter se entregado aos sentimentos que ela sempre havia contido em si mesma. Da mesma forma que o rato assusta Clarice na crônica, revelando o que estava oculto sob o seu amor inocente por Deus e pela existência, Vitória também sente um baque ao ter se dado conta dessa parte de si que até então estava oculta, na condição de segredo guardado ou como fato de que ela passa a ter conhecimento repentino. Diante do suposto erro que ela considera ter cometido ao pensar em Martim em vez de dormir, ela esperava talvez que de alguma forma Deus aliviasse o peso doloroso que se abateu sobre ela em meio à revelação do seu amor. Mas esse alívio, por não ter ocorrido, a faz pensar que Deus também errou, e por isso, ela concede o perdão a Deus, que é ao mesmo tempo um perdão a si mesma. É significativo, no caso da crônica, o fato de que o perdão a Deus se dissolva – ou o próprio Deus se dissolva –, já que o conceder perdão a Deus representa, na verdade, um gesto de se autoperdoar, tanto que o

²²⁴ Idem.

²²⁵ Idem.

texto é arrematado pelos seguintes dizeres: “Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe”²²⁶. No que diz respeito à fala de Vitória concedendo perdão, há igualmente uma dissolução de uma noção habitual a respeito da natureza de Deus, uma vez que, se é necessário perdoar a divindade, é porque esta é má ou cometeu uma ação má que não coincide com a ideia de Deus bom. Já aí se percebe uma modificação de um preceito básico dos que professam a fé judaico-cristã: Deus, sendo mau ou agindo mal, precisa ser perdoado por Vitória, enquanto que, para quem tem a fé judaico-cristã, Deus é bondoso.

Ainda que essa dialética do perdoar e ser perdoado e a distorção da ideia do Deus bom sejam paradoxais, é possível também entender tais elementos sob outra perspectiva, que acaba por afastar a ideia de Deus mau. Nesse sentido, Ricœur argumenta que alguns símbolos do mal (o da sujeira e o da mancha, por exemplo), na medida em que passaram a servir gradualmente como suportes para a tomada de consciência em relação aos pecados, fortaleceram a ideia de uma justiça retributiva garantida pelo olhar de Deus. Ou seja, supondo-se que alguém pertencente a uma tradição hebraica em tempos remotos sofresse um mal físico qualquer, esperava-se que essa dor fosse, digamos, interpretada como reflexo de um mal cometido seja pelo sofredor do mal, seja por alguma outra pessoa. O mal que essa pessoa sente representa uma retribuição divina em relação à violação da ordem. Assim, um homem com fortes dores físicas nessas condições poderia ser compreendido como alguém que está sendo penalizado pelo fato dele ter cometido um pecado, ou porque sua esposa o estaria cometendo, por exemplo: “o sofrimento é o preço a se pagar pela ordem violada”²²⁷, nesse contexto.

Assim, o mal passa a ser objeto de uma racionalização, pela qual aquele que sofre o mal está sendo alvo da justiça divina que pune todo pecado. No entanto, com a história de Jó, entende Ricœur que essa noção de justiça retributiva passa a entrar em crise, já que essa personagem sofre o mal sem ter cometido pecados. Trata-se de um homem justo que está sendo penalizado, e seu mal não se ancora em lugar nenhum. Assim, compreender o mal como experiência que não tem explicação passa a se vincular à ideia de que não procede mais a noção da justiça retributiva, já que Jó sofreu, sem explicação, males em proporções absurdas, como se estivesse sendo punido pelo destino injustamente. A experiência vitimal de Jó é tomada como um elemento importante para se compreender o mal como experiência sem explicação. A vítima do mal passa, nesse sentido, a não ser vista como merecedora do sofrimento e – talvez, paradoxalmente –, isso não implica que Deus seja uma figura má. Não é em razão da divindade

²²⁶ Idem.

²²⁷ RICŒUR. “La souillure”, em *Finitude et culpabilité*. II – La symbolique du mal. Paris : Éditions Mouton, 1960, p. 36.

que o mal pode ser explicado. Nesse sentido, retomando o texto de Clarice, na passagem em que Vitória sofre em sua cama percebendo seu padrão repressivo, que lhe priva do prazer do amor, é importante notar que, analogamente à história de Jó, a concessão de perdão por Vitória a Deus não necessariamente deve nos conduzir à ideia de Deus mau. Na verdade, tal independência entre o ato de perdoar e a natureza boa ou má de Deus vem a reforçar a ideia de que o discurso do perdão era mais para ela mesma do que para Deus.

No sentido de indicar outros momentos de revelação do sagrado místico na narrativa, faço um recuo para o capítulo de abertura do romance. O profundo sono de Martim no hotel em que se hospedou e que é um dos primeiros espaços apresentados pelo romance é interessante do ponto de vista das leituras críticas que foram produzidas a esse respeito. Esse momento inaugural da narrativa abriu margem para uma interpretação particular, segundo a qual a personagem e o cosmos estariam unidos. Por extensão, haveria a indicação de um caráter “regressivo” e de “aura mítica”, de retorno a um tempo primordial, não-humano, tanto no espaço descrito (o jardim, os canteiros, o céu etc.) quanto na inércia de Martim. Ocorre, no entanto, que não necessariamente a personagem partilha da mesma perspectiva do sagrado místico do narrador. Assim, a leitura bastante difundida de *A maçã no escuro* segundo a qual a cena inicial mostraria uma comunhão entre o cosmos e Martim, exposta em pelo menos quatro interpretações críticas²²⁸, precisa ser rediscutida. Na verdade, é possível compreender que é próprio narrador que adere a essa perspectiva – a partir dos valores do autor implicado –, e assim ele articula sua crença no sagrado místico à descrição dos movimentos de Martim, o qual não necessariamente abdica de seus parâmetros de ser racional, aderente aos valores da técnica e do método científico. Há, então, uma tensão entre a perspectiva do sagrado místico do narrador e a visão técnica e racionalizante de Martim, que se mostra descrito articuladamente à primeira perspectiva.

Alguns leitores assinalaram o contraste entre a dimensão natural e cósmica da cena inicial do romance – em que se exacerbam a lua, os grilos, o silêncio e a escuridão – e a dimensão técnica materializada no automóvel, que, tendo sido perdido de vista em meio a essa escuridão noturna, retira Martim de sua posição de imobilidade. A impossibilidade de dispor do automóvel, já que este misteriosamente foi retirado da cena, tornaria mais dificultosa uma eventual fuga emergencial do hotel. Provavelmente, o que mobilizou tais interpretações que creditaram a Martim, nesse momento inicial, uma comunhão com o cosmos foi a afirmação

²²⁸ Como atestam as leituras de Gilberto Martins, Mara Fernanda Colucci Fonoff, Benjamin Moser e José Rodolfo da Silva.

assertiva do narrador segundo a qual “nada diferenciava o sono profundo de Martim do lento jardim sem lua”²²⁹. O momento inicial, pelo menos para Martim, é marcado pelos traços técnico-rationais remanescentes de seu passado enquanto estava “em conformidade com a lei”: era estatístico, veio ao hotel a partir de um grande centro urbano (São Paulo) por meio de um Ford. Esses paradigmas o ligam ao mundo da técnica e à modernidade, ainda que num contexto subdesenvolvido. Martim é aquele que, como todo o Ocidente moderno, esqueceu o poder da dimensão simbólica.

O entorpecimento de Martim, recuperando “suas forças em duas semanas de sono quase ininterrupto”²³⁰ depois de exaurido à procura do hotel, não necessariamente indica que ele recuara da ordem técnica e passara a aderir aos símbolos do sagrado místico. O torpor aqui parece mesmo ser literal, produto do cansaço de Martim depois de muito buscar o refúgio só alcançado no hotel e onde ele pôde finalmente se entregar ao repouso, efeito esse articulado inteligentemente à perspectiva simpática de crença do narrador nessa unidade cósmica – fazendo equivaler o “repouso” à “ordem cósmica” –, não necessariamente filiada aos preceitos de uma religião específica. Trata-se da realidade do sagrado místico que não está estritamente atrelada a uma prática religiosa específica, embora remeta a uma crença presente em várias religiões: a crença numa unidade cósmica primordial anterior ao mundo como conhecemos, conforme atestam as etnografias da obra de Mircea Eliade.²³¹

Para vermos a tensão entre a perspectiva do narrador e a de Martim, note-se que uma perspectiva técnica e racional de análise das circunstâncias que facultaram a Martim o encontro inesperado do hotel seria bem diferente de uma análise aliada à perspectiva do sagrado místico mais ou menos sistemática do narrador – e, de maneira um tanto paradoxal, é o próprio narrador que nos fornece elementos para uma análise técnico-rationa de tais circunstâncias. A localização do hotel, desvantajosa em termos comerciais em decorrência da construção de uma nova estrada a cinquenta quilômetros dali e ao consequente deslocamento da demanda de hóspedes potenciais, tornaria meramente contingencial esse encontro e a posterior aceitação do hóspede, já que, sob o prisma técnico-rationa, percebe-se que o hotel estava posto à venda, não abrigava mais ninguém e só a aleatoriedade poderia promover esse encontro inesperado. O narrador imprime uma perspectiva que vai na contramão dessa análise e articula o evento à sua crença no sagrado místico que é pouco afeita a essas estimativas probabilísticas: “Há duas

²²⁹ LISPECTOR, Op. cit., p. 11.

²³⁰ LISPECTOR, Op. cit., p. 13.

²³¹ Principalmente nas etnografias d’*O sagrado e o profano*, de *Aspectos do mito* e do *Mefistófeles e o Andrógino*.

semanas aquele homem viera para o hotel, encontrado no meio da noite *quase sem surpresa*, de tal modo *a exaustão tornava tudo possível*”.²³²

Ao articular sua perspectiva de crença no sagrado místico ao fluxo interno do pensamento das personagens e à descrição de situações, o narrador não apela a uma lei ou a uma teoria filiada a religiões, a filosofias ou a teologias: no caso do encontro do hotel, é o próprio narrador que está criando o elo causal entre a exaustão e “tudo ser possível”, assim como ele o faz em outras passagens do romance. Exemplos dessas outras passagens estão no episódio de Martim trabalhando no curral, depois de todo um “esforço penoso” na sua experiência de “contato com as vacas”²³³. Nessa ocasião o narrador também faz uma afirmação que se assemelha a uma lei, talvez cósmica: “Então – já que *as coisas tendem a chegar a uma conclusão e a descansar num estágio* – o curral enfim começou a serenar.”²³⁴ Ao expor seus pensamentos enquanto Martim executava essa tarefa, o narrador também articula ao pensamento de Martim uma afirmação de tipo similar: no curral, “ele não escaparia de sentir, com horror e alegria impessoal, que *as coisas se cumprem*.”²³⁵ Também ligadas à mesma adesão ao sagrado místico por parte do narrador, outras afirmações estabelecem “predestinações” traçadas obscuramente a seres humanos: “Martim levantava e abaixava a enxada. Essa coisa sem nome que é o cheiro da terra incomodando quente e lembrando com insistência, quem sabe por quê, que *se nasceu para amar*”.²³⁶ E essa predestinação é retomada e colocada em dúvida na segunda seção do romance (“O nascimento do herói”), quando o amor é visto como obstáculo aos intentos de isolamento de Martim, de se tornar rejeitado por todos: “Livre, pela primeira vez livre, que fez Martim? Fez o que pessoas presas fazem: amava o vento áspero, amava o seu trabalho nas valas. [...] E o pior é que amava sem ter uma razão concreta. *Apenas porque uma pessoa que nascia, amava?*”²³⁷

²³² LISPECTOR, Op. cit., p. 12-13, grifos meus.

²³³ LISPECTOR, Op. cit., p. 89.

²³⁴ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 92, grifos meus.

²³⁵ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 90, grifos meus.

²³⁶ LISPECTOR, L. op. cit., p. 104, grifos meus.

²³⁷ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 138, grifos meus.

5.2.1 A COMPOSIÇÃO MÍTICA DO SAGRADO MÍSTICO E A SUA REFUNCIONALIZAÇÃO ESTÉTICA

Entendo que essa realidade que venho chamando de sagrado místico no romance *A maçã no escuro* traga uma concepção de divindade que resulta, parcialmente, de uma combinação de atitudes divinas extraídas de mitos do mal dos quais Clarice Lispector se apropria a seu modo. Mas não se trata apenas de mera combinação de atitudes divinas. Há uma nuance nessa concepção de divindade. Ressalta-se o homem como aquele que inventa a divindade quando ele se vê não subordinado a nenhuma força que o guiaria, e que desemboca, mais uma vez, na ideia da crônica “Perdoando Deus”, na qual a ideia de Deus é dissolvida assim que se tem contato com o mal. No caso da crônica, o mal estava encarnado no rato. No trecho a seguir, o mal, agora na visão de Martim, se situa na percepção de que ele estava isolado e talvez sem ninguém para ampará-lo num momento de tão grande fragilidade no bosque escuro (capítulo 3 da terceira parte do romance) : “[Martim] olhou a escuridão ao redor de si e como cada outro ser estava definitivamente na sua própria casa e ninguém no mundo o guiaria, então na sua carne em cólica ele inventava Deus.”²³⁸

Como vimos anteriormente, Paul Ricœur elabora uma tipologia de mitos do mal que pode ser útil na medida em que as categorias propostas pelo filósofo podem nos esclarecer quanto ao papel da divindade – ou o “sagrado místico” – nesse romance de Clarice Lispector. O episódio do medo de Martim, citado agora há pouco, se apropria da ideia de tragédia grega, pela existência de um deus mau, “monstruoso”, e pela fatalidade imposta pela vontade divina ao herói trágico. Nesse contexto, a execução dos detalhes já previstos e determinados pela vontade divina e que resultarão no infortúnio do herói trágico é vista como algo que a divindade aguarda pacientemente. Diz o narrador confirmando a lógica da divindade inventada por Martim e à qual este passa a aderir quando sente medo: “A monstruosa bondade de Deus não tem pressa”²³⁹.

Em conjunto com a tragédia grega, pode-se perceber, talvez ironicamente, o componente de bondade no interior da fatalidade, e que remonta à ideia hegemônica da divindade que se concebe no judaico-cristianismo. Inventada pelo próprio Martim e confirmada pelo narrador, a divindade a que se refere essa passagem é “monstruosamente boa”. Seria difícil, aliás, a manifestação de um deus mau puro, como o da tragédia grega, por conta da mudança de paradigmas em relação à concepção moderna de divindade, da qual o romance faz uso a seu

²³⁸ LISPECTOR, L. Idem, p. 214.

²³⁹ Idem, p. 213.

modo. Aliás, a ideia de tragédia, ancorada na fatalidade, é teologicamente insustentável para nós, pois supõe que o deus seja mau, e nos queira mal²⁴⁰. Então essa ideia do mal pode ser usada esteticamente, mas nunca de forma totalmente pura, pois um moderno não acredita totalmente na ideia do deus mau. Foi o que Clarice fez aqui. Ela reuniu numa só figura traços de deuses de diversas matrizes míticas.

Outra ideia presente nesse papel ambíguo da divindade é a tese do *servo arbítrio*. Inicialmente proposto por Santo Agostinho, o termo é mencionado numa argumentação que ele apresentou a propósito da salvação. No início do século V, ele dizia que “a perfeição do homem não pode provir senão da graça de Deus, recebida como um dom de sua misericórdia, e que *esta não seria obtida ‘pelo livre ou preferivelmente servo arbítrio da própria vontade’*”²⁴¹. Como a vontade dos homens não determina a sua salvação, então a liberdade do livre-arbítrio deve ser vinculada à fé na graça divina, sob pena de se converter numa forma de ilusão. É esse o motivo que leva Santo Agostinho a preferir o termo “servo arbítrio”. Onze séculos mais tarde a questão ganha uma abordagem bastante consistente na ocasião da Reforma Protestante. Erasmo, em 1524, publica um tratado intitulado *Do livre arbítrio*.²⁴² Com o intuito de não comprometer “sua posição na Igreja Romana, afirma no livro que a vontade do homem contribui eficazmente à sua salvação.”²⁴³

Ou seja, até então a posição de Santo Agostinho nessa temática não tinha tomado as proporções que acabou tomando no início da Idade Moderna. “No ano seguinte, em dezembro de 1525, Martinho Lutero publica *De servo arbitrio* (título em latim)”²⁴⁴, em resposta a Erasmo. O livro de Lutero reacendeu o debate na modernidade acerca da salvação mediante a graça divina versus mediante a vontade humana. Essa discussão ainda é levantada, e *A maçã no escuro* é exemplo de uma atualização dessa temática. As muitas ocorrências da palavra *misericórdia* no romance, “hesed” no original hebraico e também comumente adaptado para “graça” em muitas traduções da Bíblia, mostram no mínimo uma adesão à perspectiva do servo arbítrio pelo narrador e por Martim.

²⁴⁰ Na verdade, é Paul Ricœur que traz essa ideia, com a qual concordo.

²⁴¹ PÈRES, Jacques-Noël. “Du serf arbitre, Martin Luther – Fiche de lecture”, em ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, Publicação eletrônica francesa. Em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/du-serf-arbitre/>. Acesso em 22/09/2017, às 21h47. A citação direta de Santo Agostinho no interior do texto da enciclopédia é do livro *Contra Julianus*, II, 8, 23, grifos meus.

²⁴² Idem.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ Idem.

Talvez a crença de que a salvação depende unicamente da graça de Deus tenha sido interpretada por Martim negativamente, como se nessa concepção teológica da salvação houvesse uma privação da liberdade humana. Martim pode ter sido tomado pelo desespero no bosque escuro por ter notado que ele deveria desenvolver uma fé num Deus que “na sua carne em cólica ele inventava”²⁴⁵ e ao qual ele não creditava, até então, nenhum valor. Posto isso, perguntamo-nos: essa discussão teológica ganha alguma configuração no romance *A maçã no escuro* que poderíamos considerar inovadora? O trabalho retórico e estético investido no romance transforma o servo arbítrio numa realidade distinta dos termos até agora discutidos? A ação humana ganha horizontes maiores ou mais limitados pela narrativa?

Em primeiro lugar, para poder responder a essas questões, é necessário deixar claro um pressuposto para qualquer estudo de Clarice Lispector: a obra da escritora está de tal modo arquitetada que sabemos do perigo que existe em filiá-la a qualquer filosofia. Ela não quer confirmar nem ilustrar nenhuma linha de pensamento filosófico, por mais que eventualmente leitores tendam a fazer associações das temáticas da escritora com teses filosóficas. Clarice “sempre se negou a admitir influências e a confessar seus conhecimentos teóricos ou suas leituras.”²⁴⁶

As referências aos elementos das religiões do Texto²⁴⁷ (a Bíblia) são marcadas pelo aproveitamento de certos parâmetros do legado judaico-cristão – como o “livre-arbítrio”, o “servo arbítrio”, a “salvação”, a “graça”, a “misericórdia” – no sentido de responder a questões que são próprias de Clarice Lispector. Pela via da leitura d’*A maçã no escuro*, o leitor pode intuir que a temática judaico-cristã vem a servir como um meio para ultrapassar uma ideologia que atravessa a linguagem: a ideologia da linguagem limitante, por meio da qual se credita à linguagem uma insuficiência para fazer jus às coisas que ela tenta nomear ou representar. Deus seria o objeto inalcançável e inominável pela linguagem e que Clarice tenta alcançar pela via da linguagem. Mas não é uma tentativa de alcance que se contenta com o fato da linguagem poder representar Deus pelo seu nome. A tentativa de Clarice pode ser a de tocar concretamente Deus, ultrapassando a capacidade meramente representativa da linguagem, em nome da apresentação concreta do objeto que ela quer alcançar. Tentar alcançar uma divindade sob os moldes específicos dos parâmetros judaico-cristãos pode ser uma forma de aumentar as potencialidades da linguagem, que deixa de ser insuficiente e passa a expressar mais do que ela

²⁴⁵ LISPECTOR, C. Idem, p. 214.

²⁴⁶ SÁ, Olga de. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”. Em SANTIAGO, Silviano *et alli*. *Cadernos de literatura brasileira*. Número 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2004, p. 286.

²⁴⁷ Judaísmo, cristianismo e islamismo.

comumente consegue expressar. Diante da percepção assumida como verdadeira segundo a qual haveria uma insuficiência na linguagem, a ideia de dialogar com a divindade invisível e que não pode ser acessada por meios racionais é útil para ultrapassar as aparentes barreiras da linguagem. Olga de Sá desenvolve, a partir desse elo da produção clariceana com as temáticas judaico-cristãs, uma definição sobre o que interessaria de fato à escritora:

O grande ‘tema’ da obra da escritora é, a meu ver, o movimento da sua linguagem, análogo àquele próprio da tradição dos comentários exegéticos presos ao Pentateuco, que remetem ao desejo de se achegar à divindade, tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade do Deus judaico de ser uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando a retornar sempre.²⁴⁸

Assim como Olga de Sá, parte dos críticos de Clarice Lispector desenvolve argumentos no sentido de colocar a linguagem e a busca por palavras inomináveis como elementos essenciais da escritora. Tais palavras tão desejadas pela escritora seriam tão inomináveis e inalcançáveis como a concepção de Deus na tradição judaica. *A maçã no escuro*, sem contrariar essa tendência da obra clariceana, giraria também em torno dos problemas da linguagem, fazendo jus à produção romanesca da escritora, a qual embarca em temáticas ligadas aos limites da linguagem e à tentativa de ultrapassá-los pela própria linguagem – de tal modo que, em certos momentos, deseja-se prescindir da própria palavra e fazer do silêncio um aliado²⁴⁹. A ideia de fracasso da linguagem é recorrente para esse segmento da crítica que lida com as questões de linguagem dessa forma. Legítima herdeira da ideia segundo a qual “quando a alma fala, já não fala a alma”²⁵⁰, Clarice parecia obstinadamente querer o milagre da palavra impossível, sobre-humana e capaz de abarcar o infinito ideologicamente visto como cerceado pela linguagem. Berta Waldman, em ensaio a respeito das marcas judaicas na produção clariceana, diz: “A escritura de Clarice Lispector não nomeia o inominável, não designa o indeterminável como se fosse um objeto do mundo. Ao contrário, através do esforço e do malogro de sua linguagem, ela faz sentir que algo escapa e resta não determinado. Assim, ela inscreve uma ausência.”²⁵¹

²⁴⁸ Ibidem.

²⁴⁹ Muitos apontam, incluindo Olga de Sá e Nádia Batella Gotlib, apresentadas na seção anterior, que esse desejo de prescindir da palavra tem seu momento culminante em *A paixão segundo GH*.

²⁵⁰ Frase de Friedrich Schiller.

²⁵¹ WALDMAN, Berta. “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. Em *Cadernos de literatura brasileira*. Número 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, dez. 2004, p. 248.

Minha hipótese de trabalho é que há também outra forma de pensar o dilema de Clarice, inclusive mais otimista, por ver na linguagem algo que não seja apenas um limite contra o qual a escritora estaria se insurgindo. Se há uma luta, ela se efetivaria não contra “a linguagem”, mas contra uma ideologia da linguagem que a concebe como limitante. Para precisar esse modo diferente de pensar acerca da ficção clariceana, vou considerar a reflexão de Paul Ricœur sobre as dualidades desproporcionais com as quais os seres humanos se defrontam nas suas interações com o mundo e que demandam mediação, expostas sobretudo no primeiro tomo de *Finitude et Culpabilité* – *L’homme faillible*²⁵². Para Ricœur, a possibilidade do mal (e consequentemente do crime) compreende-se a partir da ideia de finitude humana. Ora, para Ricœur, a finitude não residiria na linguagem supostamente limitada. Na verdade, de acordo com ele, a finitude se manifesta nas dificuldades que os seres humanos enfrentam ao realizar mediações entre os seus polos de finitude e de infinitude, entre os quais a linguagem figura. Explico: o homem tem de si mesmo a experiência de uma dualidade, ou de uma cisão, que resulta numa série de desproporções entre um polo finito da experiência humana, e um polo infinito desta mesma experiência.

Em um capítulo de *O homem falível* intitulado “Síntese transcendental”, Ricœur mostra que minha primeira experiência do mundo não é a da limitação, e sim a da abertura do corpo por onde recebo a experiência. O fato que toda visão seja um ponto de vista surge com a reflexão, a qual, ao tornar visível para mim a variação dos meus pontos de vista, torna pensável para mim a ideia da finitude da minha própria receptividade experiencial. A linguagem, ao se fazer reflexão do homem finito sobre sua própria finitude, já é uma espécie de transgressão da finitude, na medida em que o discurso sobre a finitude é discurso sobre a finitude e a infinitude. Por esta lógica, a significação transcende por essência a percepção, mas isto não significa que ela seja mentira, fabulação, mistificação, e sim que ela é capaz de produzir uma síntese, um ponto de vista “sobre” o finito. A desproporção entre essas dualidades – no caso falamos aqui

²⁵² RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*, v. 1 – *L’homme faillible*. Paris : Montaigne, 1960.

da dualidade da sensibilidade e do entendimento²⁵³ – explica a possibilidade de uma ilusão de linguagem quanto à verdade da percepção, e o homem é o mediador da desproporção, isto é, do finito e do infinito nas coisas, que poderá falhar, mas que não se define essencialmente como decaído.

Em outras palavras, a dualidade que mobiliza a questão da linguagem está associada ao processo de “pensar”, que abre dois polos que pedem mediação: o polo da percepção e o polo da reflexão que procura dar conta dessa percepção: nessa dualidade, a nossa percepção estabelece um limite para o que é percebido, e a linguagem que “relata” o conteúdo percebido o “diz infinitamente”. Ricœur, assim, divergiria de Derrida quanto ao suposto caráter acessório da linguagem, já que ele entende haver por meio dela a possibilidade de exceder os limites da percepção. A negação da infinitude da linguagem decorreria de um poder oriundo da própria infinitude da linguagem e não de uma linguagem de poderes limitados por si própria. Assim Ricœur veria como mito, na acepção de algo falso, a plenitude atribuída por Derrida ao estado dito anterior ao suplemento. Não haveria, ademais, prova mais palpável da infinitude da linguagem do que a própria literatura? Até a negação da infinitude da linguagem alcança níveis extraordinários pela produção literária – e assim, se Clarice estaria em sua obra pondo em questão os limites supostamente não plenos da linguagem e da ordem simbólica, ela só o faz porque a linguagem traz essa possibilidade. Transportada para a literatura, essa possibilidade ganha fôlego para se expandir ainda mais.

Levada em conta essa dualidade, Benedito Nunes pode estar com razão ao ver no “drama da linguagem” encenado n’*A maçã no escuro* – termo que ele mesmo emprega – a possibilidade de a linguagem *deformar* o ser, já que o dizer alarga a limitação da percepção do ser, inclusive pela possibilidade da própria negação do que se percebe. O mal, nesse sentido, pode ser concretizado quando a linguagem, com sua prerrogativa de infinitude ampliadora da percepção

²⁵³ Quando pensamos na ideia de que os seres humanos são miseráveis, há aí uma verdade intuitiva sobre a desproporção, mas um erro de interpretação, quando achamos que isso se deve ao fato de não termos uma condição específica no universo, a não ser essa de ser intermediário. Ora, na verdade, somos não intermediários, e sim seres da mediação. No conhecer, como disse, fazemos sínteses entre a percepção (nossa perspectiva é sempre reveladora de um limite) e a linguagem que diz as coisas infinitamente; na ação, mediamos o horizonte de felicidade que ansiamos pelo ângulo de nossa personalidade particular, pela qual temos acesso a essa finalidade de felicidade, por isso o nosso acesso à felicidade é imperfeito; no sentimento, processamos por interiorização e exteriorização o paradoxo das qualidades que estão “objetivamente” nas coisas amáveis que amamos ou odiáveis que odiamos, e ao mesmo tempo estão presentes em nós como qualidades infinitas que sentimos intimamente. Isso pode nos turvar e de fato nos turva, pois não conseguimos saber exatamente onde se situa uma qualidade e, no entanto, é necessário esse não saber para que se constitua uma consciência de si (como sabemos que existimos como diferentes do resto?). A síntese última é que o homem é um ser de coração onde essas três modalidades têm lugar. Mas a possibilidade do mal resulta da imperfeição desse trabalho de mediação e síntese entre finito e infinito no conhecer, no agir, e no sentir. E essas desproporções se delineiam na história, são também condições sociais e culturais. Impregnam nossas relações com os outros. Existe uma fragilidade humana definidora da possibilidade do mal.

para além de seus limites, poderia também então deformar seus usuários. Mas esse não é um problema da linguagem em si, e sim da imperfeição do trabalho de sintetizar essa dualidade entre finito e infinito que Ricœur atribui ao humano.

Nesse prisma da infinitude da linguagem – para o bem ou para o mal – podemos ver, no romance, insinuarem-se questionamentos muito perspicazes sobre *o que é ser gente* e o que é *deixar de ser gente*. A *sociabilidade aceitável* – análoga à dos “rendidos” –, cujos códigos nos dão noções vagas sobre quem é gente e quem deixou de sê-lo, dependeria de um uso da linguagem que faz uma boa síntese do que se percebe, ou que, ao tentar transgredir o que já foi percebido, não negue na linguagem o que seria inegável pela percepção, se esta pudesse dizer algo. Martim, ao ter a coragem de se distanciar de uma linguagem que não faz uso das potencialidades à disposição da linguagem, estaria tentando fruir dessa “liberdade maior” oferecida pelos próprios códigos linguísticos – talvez, em resumo, possa-se dizer que a busca dele seja a que tenta elevar as potencialidades da literatura, talvez até à exaustão. Se há heroísmo de sua parte, este estaria repousado nessa coragem e no desejo de proveito máximo dessa linguagem, de modo a não fossilizá-la, de modo a encarar o desafio contido na ideia de que “a própria palavra era anterior ao homem”²⁵⁴. Assim, repudiando os “falsos nomes” dados às coisas pela “linguagem dos outros”, ele quer desbravar o imenso território indizível a que a linguagem mais comum ainda não conseguiu aludir e ao qual ela potencialmente pode aludir, por ser o polo da infinitude. Em que pese essa dualidade entre a percepção e a linguagem, não se deve negligenciar aquilo que, para Ricœur, se configura como a dimensão dual mais dificultosa na experiência humana: a dimensão prática da ação. Segundo o filósofo, na ação, mediamos o horizonte de felicidade pelo qual ansiamos pelo ângulo de nossa personalidade particular, pela qual temos acesso a essa finalidade de felicidade. Justamente por isso o nosso acesso à felicidade é imperfeito.²⁵⁵

Curiosamente, ao trilhar sua trajetória de aproveitamento dos recursos linguísticos, vemos ao fim do romance Martim aceitar – com alguma resistência – as categorias mais triviais, a linguagem mais comum, ainda que movido pela ameaça de ser preso. Nessa circunstância, Martim só não se sente fulminado pelo sentimento de derrota pois, ao capitular à “linguagem dos outros”, ele percebe que *também tinha vontade de ser gente*, ele também desejava para si

²⁵⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 311.

²⁵⁵ Tal como as outras desproporções, a dimensão da ação é explicada no livro *Finitude et culpabilité*. I – L’homme faillible. Para mais detalhes, cf. RICŒUR, Paul. « La synthèse pratique : caractère, bonheur, respect. », in *Finitude et culpabilité*. I – L’homme faillible. Paris : Édition Montaigne, 1960, pp. 64-96.

“a polidez de uma pessoa entre outras”²⁵⁶, embora esse desejo seja atribuído também à humanidade de modo geral: “Martim nem sequer conseguiria explicar por que *um homem teria como ideal a urgência de ser um homem*”²⁵⁷. Assim, por trás da antissociabilidade de Martim e de Vitória, haveria também um desejo de fluir “com os outros”, ou de ser gente.

O uso de um código comum, por mais que ele veicule mensagens em dimensão infinita, é uma das sujeições que Martim parece rejeitar no momento inicial da sua fuga, e o narrador confirma o caráter imperativo dessa sujeição ao dizer que Martim “havia procurado compreender mais do que era permitido e amar mais do que era possível”²⁵⁸.

5.3 “O MUNDO ERA MASCULINO E FEMININO”

Há situações da narrativa que apresentam valores que pressupõem uma tensão entre o homem e a mulher. Diferentemente do sagrado místico, os valores que se atribuem aos gêneros partem, na maior parte das vezes, de personagens e não do narrador ou do autor implicado. De toda forma, o narrador reforça a visão dessas personagens por meio de seus comentários e precisões.

Por vezes, algumas passagens da narrativa podem conduzir inclusive à percepção de certa *androfilia* sentida por algumas personagens e confirmada pelo narrador. Mas nem sempre o encanto pelo homem é algo que se administra bem. Por exemplo, quando Ermelinda, escondida, observa Martim e sente desejo por ele, diz o narrador: “A dele era uma boca fina, e aquela beleza extraordinária que só um homem tinha e que a deixava muda, com vontade de fugir”²⁵⁹. Aí nota-se o encanto seguido do medo. Mas há também a androfilia narcísica do próprio Martim, que não se acompanha do medo. Depois de ter dormido junto com Ermelinda, Martim caminha extasiado em direção ao rio, e apresenta os seguintes pensamentos veiculados pela voz do narrador: “Ele agora se comovia muito com a riqueza do que existe, se comovia

²⁵⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 287.

²⁵⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 293.

²⁵⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 210.

²⁵⁹ LISPECTOR, C., Idem, p. 97-98.

com ternura para consigo mesmo, tão vivo e potente que ele era! tão bondoso que ele era! forte e musculoso!”²⁶⁰ É bem notável, pela leitura dessa passagem, que parte da admiração de Martim consigo mesmo tem como objeto a sua masculinidade, misturando-se um orgulho pela sua bondade e por seus atributos masculinos.

Quando Vitória decide fornecer a Martim detalhes do seu histórico anterior à entrada dela na fazenda, temos a seguinte reação de Martim, no que é seguido por um discurso indireto livre e que pode ser a voz do narrador mesclada à dele mesmo: ““sei que você está dizendo a verdade mas, para ser franco, não acredito’. Oh, a fêmea chata. Às vezes aquele homem tinha um tal enjoo de mulher que isso o retemperava todo na própria limpa masculinidade.”²⁶¹ Essa tensão entre os dois, que pode revelar uma tensão maior concebida pelo narrador entre homens e mulheres, já pôde ser conhecida na conversa inicial entre eles, quando Martim nem tinha sido ainda aceito por Vitória. Tendo examinado Martim, “ele lhe pareceu indecentemente masculino como se esta fosse a sua única especialidade. Por que não fizera a barba? Sujo, barbado [...]”²⁶² Logo depois, um comentário do narrador fornece uma explicação acerca do repúdio de Vitória a Martim: “Havia homens junto dos quais uma mulher se sentia rebaixada por ser uma mulher; havia homens junto dos quais uma mulher aprumava o corpo em quieto orgulho; Vitória estava insultada pelo modo como ele a fizera aprumar a cabeça.”²⁶³

Obviamente, a escrita desta narrativa está construída de tal forma que é impossível, para o leitor, desambiguar a androfilia que se expressa na narrativa. Aliás, tal androfilia está de tal modo construída que se torna bastante complexo determinar precisamente de onde ela vem: ela parte dos personagens? Do narrador? Ou de algum elemento da obra que se encarregaria de transmitir valores andrófilos do autor implicado? De todo modo, a tensão entre homem e mulher tanto pode ter valor crítico e irônico, quanto pode ter valor descritivo e “realista”. Ou seja, assim como podemos ver na valorização da masculinidade de Martim uma forma de situar historicamente a narrativa nos moldes das relações de gênero possíveis para aquele espaço e tempo, também podemos considerar essa masculinidade como um dos aspectos que irão constituir a fragilidade essencial da personagem principal do romance.

Neste sentido, a valorização andrófila não impede que o romance também seja de grande interesse para estudiosos da escrita feminina, ideia que foi endossada por críticos estrangeiros

²⁶⁰ Idem, p. 158.

²⁶¹ Idem, p. 253.

²⁶² Idem, p. 58.

²⁶³ Idem, p. 59.

como o alemão Christoph Neidhart e a porto-riquenha Mara Negrón-Marrero.²⁶⁴ O crítico Christoph Neidhart, ao comentar a reedição da tradução alemã do livro em 1984²⁶⁵, ressaltou um duplo pendor nessa escrita: por um lado, o valor que ela representa para quem se interessa pela escrita feminina não residiria na apresentação exemplar do destino de personagens femininas, mas, sim, em suas “características ímpares”. Por outro lado, a aproximação que a autora faz do universo das fantasias masculinas estaria endereçada “aos homens, em especial aqueles que se vangloriam de sua condição e constroem suas megafantasias viris”, por desvendar “a estrutura interior do universo masculino”²⁶⁶.

5.3.1 UM FEMININO PERIGOSO?

Ainda no sentido do interesse que o romance pode despertar para as matérias femininas, é exemplar a leitura feita por Negrón-Marrero em *Une genèse au féminin : étude de La Pomme dans le noir de Clarice Lispector*²⁶⁷, de 1997. Nessa leitura, a trajetória de Martim é entendida, resumidamente, como o processo de aquisição de um “pensamento sentido”, ou um “pensar-sentir”, expressão que virá a ser manifesta e muito mais desenvolvida no texto d’*Água Viva*. Em que consistiria o “pensar-sentir”? Negrón-Marrero, acompanhando uma ideia provavelmente extraída do pensamento de Luce Irigaray²⁶⁸ e que vai também se transpor num artigo de Hélène Cixous²⁶⁹, entende que o “pensar-sentir” é uma economia libidinal que se traduz na *inscrição do corpo no pensamento*, sobretudo aquele que se veicula na escrita textual. Por uma outra voz, a do narrador d’*A hora da estrela*, podemos entender que Clarice confirma esse modo de escrever: “Eu não sou um intelectual, escrevo com o corpo.”²⁷⁰ Tal economia

²⁶⁴ Embora eu não pretenda aqui traçar com detalhes o pensamento dos dois, cabe aqui um parêntese relativamente longo para vermos como Mara Negrón-Marrero justificou o pendor do romance para as matérias femininas, e também para inserirmos algumas personagens que ainda não foram bem contempladas: a mulata, Ermelinda e Francisco.

²⁶⁵ Colhi esse dado via dissertação de Gilberto Martins e não na fonte original.

²⁶⁶ Os dois trechos entre aspas são paráfrases feitas por Gilberto Martins ao texto de Christoph Neidhart em *Franffurten Rundschau*, de 25 de fevereiro de 1984.

²⁶⁷ NEGRÓN-MARRERO, Mara. *Une genèse au « féminin ». Étude de La pomme dans le noir de Clarice Lispector*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1997. O livro é fruto de um desenvolvimento posterior da tese de doutorado que ela havia apresentado em 1990 à área de Literatura Comparada da Universidade Paris 8, com o título *Savoir féminin : deux exemples: Georges Sand, folklore-féminité, Clarice Lispector, au-delà du savoir*, sob orientação de Hélène Cixous.

²⁶⁸ Identifico uma filiação dos métodos de leitura de Hélène Cixous ao pensamento de Irigaray pois as duas se referem ao princípio do “um”, excludente da diferença e visto por ambas como integrante da economia libidinal masculina. Para maior esclarecimento da filosofia de Irigaray, ver IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977 e IRIGARAY, Luce. *Speculum de l’autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.

²⁶⁹ CIXOUS, Hélène. “L’auteur en vérité”, em *L’heure de Clarice Lispector*, Éditions des femmes, 1989.

²⁷⁰ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 25.

libidinal, dita *feminina*, é investida de uma aprendizagem do mundo que não implica a apropriação desse saber: “‘Trata-se da maçã: come-se ou não se come? Entra-se em contato com o interior, com a intimidade do fruto?’”²⁷¹

Um texto – independentemente de seu autor estar situado socialmente no grupo de homens ou de mulheres – responde a essa pergunta de maneiras diferentes: o texto que revela uma tendência por se apropriar do fruto funciona segundo uma economia libidinal masculina, enquanto o texto que se aproxima desse fruto, aprendendo com ele mas tomando a distância necessária para não ter com ele uma relação de apropriação, funciona sob uma economia libidinal feminina. A relação desta última economia com o mundo é aberta e de não apropriação.

Martim conseguiria adquirir o conhecimento desse modo de ser – e é colocado no plano textual a partir dessa lógica dita feminina – depois de sua interação com o “outro” de si mesmo. Aliás, esse “outro” teria sido, de acordo com a leitura de Negrón-Marrero, sempre excluído da história contada pelo mito adâmico, tanto que Martim estaria *refazendo* o Gênesis. Sua aproximação da temática adâmica acaba por levá-lo muito além da narrativa original bíblica. “Esta gênese ultrapassa o Gênesis, ela conta o que ultrapassa o narrável, pois o não-narrável é mulher, maçã, pássaro, pedra, vaca, tudo o que nós esquecemos porque é difícil contar numa linguagem que fixa. Esta gênese prepara o caminho da ‘ressureição’ ‘de um pensar-sentir’”.²⁷²

A narrativa de Clarice, sob o ângulo da questão das relações de gênero, põe em cena uma personagem masculina que está o tempo todo lidando com mulheres, e pode-se dizer que todas elas seriam suscetíveis de provocar perigos: seja querendo tomá-lo para elas como objeto de desejo e amor, seja denunciando-o e renegando-o. Numa trajetória que vai da experiência do medo à opacidade do mal, a mulher surge aqui como a mediação existencial fundamental, na medida em que transita de uma posição de vítima (a mulher assassinada) à posição de algoz (Vitória denunciando Martim). Mas está claro que faz parte do jogo narrativo que estas posições, que não são desvendáveis enquanto claras e objetivas, sejam posições ambíguas: tanto a mulher morta que o teria primeiro traído quanto a mulher alcaguete que o teria perdoado e amado representam para Martim realidades difíceis de ler.

A dificuldade de “ler o outro”, que culmina na relação entre Martim e Vitória, recebe no romance, porém, um tratamento especial e progressivo. A partir das próprias considerações

²⁷¹ NEGRÓN-MARRERO. Op. cit., p. 44. A citação dentro do trecho é de Hélène Cixous.

²⁷² Livre tradução que fiz ao seguinte trecho: “Cette genèse dépasse le Gênesis, elle raconte ce qui dépasse le racontable, car ce non-racontable est femme, pomme, oiseau, pierre, vache, tout ce que nous oublions parce que c’est difficile à raconter dans une langue qui fige. Cette genèse prépare le chemin de la ‘résurrection’ ‘d’une pensée-sentir’”, in NEGRÓN-MARRERO, Op. cit., p. 44.

da ensaísta Negrón-Marrero, podemos ver que o “outro” de Martim não necessariamente se resume na figura feminina humana: ele se espalha nos reinos mineral (pedras), vegetal (plantas, principalmente sob o aspecto de “terreno terciário”, anterior à emergência da vida humana) e animal (a vaca), com os quais Martim entra em contato em sua jornada fugitiva. Depois disso, sabemos que ele vem a transitar para o contato mais concreto com o feminino das próprias mulheres, mas isto se dá de forma paulatina, a começar pela mulata. Esta representa **para** Martim uma figura intermediária entre o não-humano e o humano, já que não tem nome próprio e só é caracterizada pela cor híbrida de sua pele, por ser mãe e por seu riso: “ela era um bicho novo, ele calculou sua idade apalpando-a. Sentia o calor que vinha dela, e assim devia ser; corpo a corpo com o pulso mais íntimo do desconhecido”²⁷³.

Segundo Negrón-Marrero, o encontro com a mulata – e também indiretamente o contato com a vaca –, propicia a Martim a *gênese* do conhecimento da feminilidade. O momento emblemático em que essa percepção emerge e que o coloca numa posição diferencial em relação às mulheres – ou seja, como homem – é instaurado quando ele aprende com aquela mulher “a ficar de pé tendo um corpo”²⁷⁴. A aquisição desse conhecimento se alarga, ainda de acordo com a autora, pela mediação de uma das mulheres de nome próprio da narrativa: Ermelinda. Se isso for verdade, poderíamos complementar a análise de Negrón-Marrero dizendo que Martim, tendo integrado a si o saber da feminilidade, pode ter mobilizado esse novo modo de ser para contribuir no despertar desse mesmo saber dito feminino em Vitória, até então adormecida nesse sentido. Logo depois da cena de conversa entre os dois, na qual Vitória remonta a seu passado no Rio de Janeiro (a conversa se dá no capítulo 4 da terceira parte), ela parece ter mudado completamente. A necessidade de controle e o ar autoritário que lhe eram característicos desvanecem: “Quanto à Vitória, esta não o perseguia mais com ordens: já não parecia sentir prazer em lhe marcar tarefas, ou inesperadamente admitira que ele sabia sozinho o que fazer. Apenas curioso, Martim a via passar com vestidos agora femininos [...]”²⁷⁵

A necessidade de controle anterior de Vitória produzia toda uma relação de desigualdade entre as primas. Ermelinda, na condição de viúva acolhida pela prima Vitória, que lhe oferece um lugar como agregada na fazenda que ganhou como herança de sua tia, é submetida a uma relação na qual a prima autoritária tenta determinar os movimentos da vida da prima viúva.

²⁷³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 101.

²⁷⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 102.

²⁷⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 276. Mara Negrón-Marrero ressalta, desse trecho, o fato de Vitória mostrar-se feminilizada, uma aparência que seria efeito da transformação da economia libidinal da personagem (ela teria migrado, de acordo com a ensaísta, de uma economia libidinal predominantemente masculina para uma economia libidinal feminina).

Nesse sentido, Vitória tenta barrar o impacto que ela intui existir na chegada de Martim à fazenda, freando um pouco dos impulsos que ela vê como previsíveis em Ermelinda:

a primeira coisa que tivera severamente que cortar na prima fora a tendência a procurar apoio e contato físicos, a pousar a mão no seu ombro, a procurar seu braço quando caminhavam juntas [...] Estabelecida essa primeira distância física, uma espécie de ausência de relações se formara. [...] Até que, como a poeira cai e se deposita, o tempo passara; e o que quer que fosse que tivesse acontecido, irremediavelmente já acontecera. Ermelinda terminara por guardar definitivamente as malas e os objetos inúteis que trouxera – e, incapaz de arrastar Vitória para seus sustos e esperanças, refugiara-se nos risos com a mulata cozinheira.²⁷⁶

A tensão entre homem e mulher espelha-se também na tensão similar que ocorre entre Vitória e Francisco, empregado da fazenda. O fato de ele estar a maior parte do tempo calado no desenrolar dos eventos pode também ter sido resultante da severidade de Vitória. De todo modo, o que o texto nos faz ver com mais nitidez é que ele sentia ódio pela patroa devido à sua posição de “mulher que manda”. O traço autoritário num corpo de mulher seria o motivo de repulsa por Francisco, o que corrobora ainda a ideia de que Vitória funcionava segundo o senso de apropriação e de controle, antes de sua transformação ao fim da narrativa. O ódio de Francisco a essa ordem que emana de uma mulher é expresso no momento em que Martim está chegando à fazenda, quando Vitória tenta ter um olhar de aprovação do empregado no sentido de se aceitar ou não o estranho:

A base da fazenda era aquela mulher, o autocontrole daquela mulher, que Francisco despreza como se despreza o que não flui. [...] Aquele estranho não percebera a fidelidade de Francisco à mulher, não entendera que ele se habituara calmamente a odiar Vitória, e que não poderia ser mandado por uma mulher a não ser que salvaguardasse a própria dignidade com o ódio.²⁷⁷

Fecho aqui esse longo parêntese destinado a algumas das considerações da ensaísta porto-riquenha para retomar o fato de que Martim recebe um olhar positivo do narrador por conta de sua posição privilegiada de homem – ainda que eu concorde com Negrón-Marrero que ele vá, no seu percurso na narrativa, vir a integrar a seu modo de ser a economia libidinal feminina. Mas esta positividade do masculino enquadra-se numa lógica maior e mais

²⁷⁶ LISPECTOR, Op. cit., p. 66.

²⁷⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 60.

abrangente – que está por analisar – em função da qual oscilará permanentemente entre os valores da fraqueza e da potência. Talvez por ocupar a posição masculina, a subalternidade visível de Martim no papel de empregado temporário de Vitória possa ser relativizada. Afinal, ele teve grande importância no plano afetivo das duas primas na fazenda, por ele ter produzido desdobramentos cruciais na história delas – assim como podemos aproveitar a análise de Negrón-Marrero para entender que elas também lhe proporcionaram a lucidez da percepção de sua posição masculina. Contudo, a partir da denúncia de Vitória, o vínculo que havia se formado entre tais personagens passa a se enfraquecer, e Martim se rende ao processo de indiciamento e à prisão. O ato de aceitar a nova condição, a de indiciado, desfecha a narrativa.

5.4 A VIVACIDADE PRIMÁRIA DOS SÍMBOLOS

Outro elemento de liberdade da escritura – e que pode também ser usado em proveito da liberdade de leitura – apresentado pelo romance está na relação da narrativa com os símbolos. Para podermos trabalhar com eles, gostaria de fazer um preâmbulo que recolha alguns dados da história de Vitória, e que vão servir para compreender melhor o modo como a narrativa opera com os símbolos. Além disso, suspendo, nesta sub-seção, um exame mais detido do meu objeto de estudo, *A maçã no escuro*, em nome da apresentação mais detalhada da abordagem de Paul Ricœur em relação aos símbolos do mal, dada a evidente afinidade temática dessa abordagem com o objeto de estudo que contemplo no presente trabalho. Aqui então abro um longo parêntese e efetuo um enorme desvio ao estudo do romance de Clarice para realizar uma entrada nas considerações de Ricœur acerca dos símbolos do mal, de modo a me servir de algumas linhas de seu pensamento que contribuiriam para uma melhor visão da temática do mal, indispensável para a compreensão do objeto do presente estudo.

Vejamos então o histórico de Vitória: ainda que ostente uma posição de mando em seu sítio, Vitória “foge” da “liberdade tardia” a ela oportunizada pelo falecimento de seu pai, com a qual ela não sabe lidar, e seu ar de superioridade encobre as dores de sua abnegação, como sugere o narrador já no início das relações de trabalho entre Vitória e Martim: “O fato dele [Martim] admitir nela o que quer que fosse e as ordens mais contraditórias ofendia-a; e, pior ainda, isso tirava sub-repticiamente uma viga do heroísmo vago de que ela vivia e cujos motivos já se haviam perdido.”²⁷⁸ . Além disso, é a própria Vitória que diz, explicando a Martim, no

²⁷⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 85.

capítulo subsequente à confissão mútua, que sua segurança era oriunda do laço familiar que mantinha com o pai: “só como *filha* é que eu tinha conhecido calma e compostura, e só agora eu me dava conta da segurança que eu perdera com a morte de meu pai, e resolvi que daí em diante eu queria ser somente aquilo que eu antes sempre tinha sido, só isso”.²⁷⁹

Até o momento, relacionei a fuga de Martim não apenas estritamente com sua própria incriminação oficial e definitiva, mas também com o próprio mal. No capítulo destinado à narração do medo experimentado por Martim e que o faz finalmente capitular à lei, temos evidenciada uma busca por salvação e seu temor reverencial à autoridade transcendente que traria forte ameaça de punição a seu ato. Esse momento explora um dos símbolos estudados por Paul Ricœur: a profusão da *cólera divina* e o “terror ético” que ela provoca nas pessoas que adquirem consciência do seu pecado. Para entendermos melhor o terror ético e a função de um “Deus vingativo” na consciência humana, bastante visível no capítulo do pavor de Martim e da confissão que ele faz de seu crime, bem como a confissão que Vitória faz de seu amor, vamos situar melhor o pensamento de Ricœur sobre os símbolos, de modo a assegurar a compreensão dos processos de modulação das vontades das personagens, que é mediada pelos símbolos: estes têm a força de balizar o acesso a um tipo de consciência que, movida pela imaginação, pode determinar significativas mudanças éticas.

A contribuição de Paul Ricœur ao mal²⁸⁰, da qual estamos nos valendo neste estudo, está inserida numa tradição filosófica e teológica e não é necessariamente decorrente de um interesse concentrado pela linguagem simbólica em geral, como aparenta uma primeira leitura de seu trabalho sobre os símbolos. A abordagem feita da linguagem simbólica é na verdade derivada de um interesse em contribuir sobretudo para a reflexão filosófica e teológica sobre o mal, visto como desafiante por ele e por muitos daqueles com quem ele dialoga, majoritariamente teólogos.²⁸¹ É com essas considerações que procuro entender os símbolos aqui aludidos como oriundos de uma tradição religiosa, objeto de reflexão teológica, e que formam um patrimônio cultural de forte poder retórico e articulado à imaginação criadora da

²⁷⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 256.

²⁸⁰ Publicada no segundo volume de *Finitude et Culpabilité*, que trata da “Simbólica do mal” (RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*. Vol. II – La symbolique du mal. Paris : Montaigne, 1960).

²⁸¹ Em conferência realizada na Faculdade de Teologia da Universidade de Lausanne em 1985, Ricœur resume criticamente os pressupostos que tornam desafiadora a questão do mal para os teólogos. São estes: “Deus é todo poderoso; Deus é absolutamente bom; contudo, o mal existe.” Ricœur tenta explicitar o processo histórico que produz esses pressupostos, e propõe maneiras alternativas de lidar com a questão, principalmente no plano ético. A conferência foi publicada em RICŒUR, Paul. *Le mal – un défi à la philosophie et à la théologie*. Genebra: Labor et Fides, 1986; há edição brasileira desse livro: RICŒUR, Paul. *O mal – um desafio à filosofia e à teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

humanidade, que faz uso deles mesmo em suas posturas mais racionais e em situações desprovidas de paixão religiosa.

Inicialmente, Ricœur justifica sua escolha pela abordagem da “confissão” a partir da identificação de uma rede de símbolos nesse discurso. Ele já indica nesse ponto de partida os traços legados pelo processo histórico que se imprimem nesses símbolos: há nestes últimos não só os traços culturais herdados das religiões judaico-cristãs mas também aqueles herdados das raízes gregas que embasam as reflexões filosóficas posteriores produzidas acerca da simbologia judaico-cristã. O filósofo reconhece que a escolha de trabalhar com símbolos é atravessada por esses limites, quer estes estejam situados na contingência desses símbolos – ou seja, a história poderia muito bem ter produzido outros símbolos e não aqueles aos quais dirigimos nossa atenção –, quer eles estejam na situação particular do filósofo no universo dos símbolos, quer na orientação histórica, geográfica e cultural da própria questão filosófica (Por que eles são como tais? Por que eles?).²⁸² Ricœur justifica a sua escolha por categorizar as manifestações linguísticas mais simples como sendo tão simbólicas como os mitos por ver que certos elementos simplificados se integram a elementos mais reconhecíveis como simbólicos. Por exemplo, o aspecto da “sujeira” está integrado à ideia de mancha, bem como o pecado está integrado à ideia de caminho tortuoso. Como Ricœur diz, “*a linguagem mais primitiva e a menos mítica já é uma linguagem simbólica*”²⁸³.

Dito de outro modo, e recorrendo às próprias palavras de Ricœur, que sintetizam bem a tensão entre universalidade e singularidade reconhecível, por exemplo, na ideia do “Deus vingativo” contra o pecado, podemos citar um fragmento muito rico e esclarecedor da introdução à “Simbólica do mal”: “Nossa filosofia é grega de nascença. Sua intenção e sua pretensão de universalidade são situadas; o filósofo fala não de lugar nenhum, mas do fundo de sua memória grega, de onde se forma a questão: τί τὸ ὄν; o que é o ser?”²⁸⁴ Assim como o filósofo ocidental sempre remonta às suas raízes gregas, ele também não sabe pensar sem o mito adâmico como referência. Na abordagem de Ricœur, outras figuras míticas são vistas pelo

²⁸² RICŒUR, Op. cit., p. 26. No excerto original, Ricœur diz: « Partir d'un symbolisme déjà là, c'est se donner de quoi penser ; mais c'est du même coup introduire une contingence radicale dans le discours. D'abord il y a des symboles ; je les rencontre, je les trouve ; ce sont comme les idées innées de l'ancienne philosophie. Pourquoi sont-ils tels ? Pourquoi sont-ils ? C'est la contingence des cultures introduites dans le discours. [...] mon champ d'orientation est orienté, et parce qu'il est orienté, il est limité. Par quoi est-il orienté ? Non seulement par ma situation propre dans l'univers des symboles, mais paradoxalement par l'origine historique, géographique, culturelle de la question philosophique elle-même. »

²⁸³ Tradução livre de “*Le langage le plus primitif et le moins mythique, c'est déjà un langage symbolique*”, em RICŒUR, P. Op. cit, p. 16, grifos do autor.

²⁸⁴ Livre tradução de RICŒUR, Op. cit., p. 26: « Notre philosophie est grecque de naissance. Son intention et sa prétention d'universalité sont situées ; le philosophe ne parle pas de nulle part, mais du fond de sa mémoire grecque, d'où s'élève la question : τί τὸ ὄν ; qu'est-ce que l'être ? »

prisma do mito adâmico, ou seja, um ocidental permanece um ocidental. Sem dúvida, até a reflexão mais apurada não conseguiria se desvencilhar dos limites de suas raízes mais arcaicas, gregas ou judaico-cristãs: somos herdeiros de certos mecanismos intelectuais situados historicamente e inescapáveis. Do mesmo modo, o romance perderia parte de seu poder expressivo ao não ter essa dimensão simbólica reconhecida, ainda que o não reconhecimento do poder desses símbolos tivesse como finalidade favorecer uma pretensa racionalidade da leitura do romance. Contra uma racionalização de leitura desse tipo, que, movida possivelmente por preconceitos, condenaria qualquer consideração aos traços simbólicos identificáveis na paixão religiosa ou por eles serem associados a uma lucidez limitada ou a uma mentalidade primitiva, entendo ser importante ressaltar justamente o poder que essa imaginação exerce em termos de acesso lúcido a conteúdos que, de outro modo, não seriam acessados.

Dito isso, o valor literário do símbolo – o fato de exprimir uma literalidade simultaneamente a uma segunda intencionalidade – pode então ganhar reconhecimento por parte do leitor que não tenha nenhuma paixão religiosa. Independentemente do grau de distância que se adota em relação a pressupostos teístas e religiosos que estariam incutidos nos símbolos mais representativos do universo judaico-cristão, não podemos passar ao largo desse aspecto, que assoma de forma central no romance e dá poder expressivo a momentos centrais do enredo.

Além disso, seria muito difícil abordar um texto clariceano sem observar o modo como ele se apropria de diversas formas de elementos do universo judaico-cristão, em nome da riqueza expressiva de ideias que não são exclusivamente religiosas. A potência retórica de tais formas e o eventual apelo que elas criam à sensibilidade do leitor a elas apegado são tão marcantes e eficazes que dão acesso a indagações e inquietações que hoje podemos taxar de clariceanas.²⁸⁵ A julgar por alguns títulos de suas obras e por seus respectivos conteúdos – por exemplo, *A paixão segundo GH*, *A via-crúcis do corpo* e, claro, *A maçã no escuro* –, o diálogo com valores e símbolos historicamente legados pelo mundo judaico-cristão marca significativamente sua produção. O diálogo fomentado entre esses dados culturais e a obra de Clarice Lispector, conforme eu iniciava a dizer mais acima, acaba servindo como porta de entrada nas indagações e inquietações que se espalham por sua obra, das quais a maior parte é relacionada à violenta imposição de significados com a qual lidamos em nossa introdução ao

²⁸⁵ Tal diálogo com os valores judaico-cristãos se dá de forma intensa em *A paixão segundo GH*, em que sua protagonista atualiza a paixão de Cristo pelo ato de ingestão da “massa branca” de uma barata, no sentido de se fundir a ela e “voltar” a um suposto estado inumano, que estaria situado anteriormente à internalização dos valores da cultura. Aliás, o grande anseio de capturar esse estado dito anterior ao humano, desbastado dos códigos que fixam significados da nossa cultura, se imprime em *A maçã no escuro*, a partir do crime de Martim e de sua tentativa de fugir a qualquer catalogação humana de seu ato.

mundo da cultura e na sua internalização – sobretudo sua internalização simbólica, que intuitivamente acreditamos constituir o modo mais eficaz de internalização de qualquer norma abstrata. O mal, desse modo, se torna também uma variável de presença frequente em sua obra por conta do interesse que ela manifesta em relação às pulsões desenfreadas que algumas de suas personagens acabam por revelar, contra toda a sociabilidade que impõe os bons modos. A violência com que a cultura se choca com nossa “diabólica inocência” poderia ser um bom modo de resumir o estudo de Yudith Rosenbaum sobre o mal presente em algumas das obras de Clarice Lispector²⁸⁶, levando-se em conta a equiparação do mal ao sadismo.

Assim, entrando mais detidamente nos aspectos que Ricœur elenca em seu estudo sobre o mal, percebemos que o filósofo tem um interesse pronunciado pelo discurso confessional pois esse tipo de expressão é dotado de vivacidade e oferece resistência à explicação racional. Há algo de primitivo na confissão, principalmente por representar uma expressão menos elaborada, “mais balbuciante”. É por isso que a confissão religiosa se constitui como campo privilegiado de observação dessa filosofia acerca do mal. É nessas manifestações espontâneas, sem grande racionalização e de caráter pouco explicativo, que ele entende haver maior autenticidade e maior riqueza simbólica a ser explorada. As demais manifestações em que o mal também está interiorizado simbolicamente de forma mais sofisticada, como os mitos, a gnose e as especulações com aparência de racionalidade, são entendidas pelo filósofo como deslocadas daquela experiência primária a que aludimos, já que não têm a mesma dimensão da experiência viva do ser humano com os “mistérios de Deus”.

Assim, Ricœur postula uma vivacidade quase inapreensível nessa manifestação do sagrado, já que ela não obedece a um rito codificado ou a uma prática já institucionalizada – a confissão guarda, portanto, uma característica que está um tanto ausente em outras manifestações sacras impregnadas de códigos e ritos observados por seus praticantes e adeptos, mas sem necessariamente o mesmo teor emotivo que é visível no ato de se confessar. Todo o esforço no sentido de desvendar a “essência das religiões” e do sagrado por parte de Mircea Eliade²⁸⁷ pode repousar na percepção generalizada de que houve um esvaziamento da vitalidade das práticas religiosas, razão pela qual tenta-se resgatar o sentido primordial de todos os ritos e valores atribuídos ou direcionados ao sagrado.

²⁸⁶ O mal concebido como sadismo é estudado a partir de um viés psicanalítico por Rosenbaum principalmente em *Perto do coração selvagem*, *A paixão segundo GH* e em contos de Clarice Lispector. O estudo, que é sua tese de doutorado na FFLCH-USP orientada por Adélia Bezerra de Menezes e concluída em 1997, foi publicado em ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 1999.

²⁸⁷ Esse esforço se traduz nas ideias do seu livro mais famoso: ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. (1957) São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Diferentemente de Eliade, que apresenta e analisa uma série de práticas e valores registrados em ampla documentação etnográfica – tanto do ponto de vista espacial, como as moradas, os templos religiosos, os artefatos com valor sacro para comunidades religiosas, quanto do ponto de vista temporal, como as festas religiosas e outras datas sagradas, que nada mais são do que a tentativa de regresso a um tempo primordial mítico, concebido como única realidade confiável e a única *realidade absoluta* ao olhar da pessoa religiosa –, Ricœur se atém mais a símbolos carentes de análise e registro histórico recente. Mas, sobretudo, dá preferência para a manifestação da relação humana com o sagrado enquanto acontecimento de linguagem, isto é, define o símbolo como signo, e não como rito. Através deste método, Ricœur entende separar a vivacidade dos símbolos do mal de camadas interpretativas mais recentes, como as que veem o mito adâmico pelo prisma da ideia de pecado original, identificado pelo filósofo como racionalização posterior do mito, a pôr na conta de certa deformação da referida vivacidade. Nesta perspectiva, para Ricœur é estrategicamente importante dar a ver o caráter arcaico dos próprios símbolos, de maneira a não reduzir as expressões linguísticas do mal a elaborações historicamente tardias, nem excluir as religiões do Texto devido à falta de autenticidade na experiência do sagrado que elas teriam.

N’*O homem falível*, Ricœur sustenta a filosofia segundo a qual o homem não é mau por essência, mas é um misto que produz historicamente o mal. Por isso, o filósofo faz questão de filtrar os elementos do mito adâmico dos elementos que Santo Agostinho interpreta do mesmo mito. Esses elementos que Santo Agostinho interpreta fazem do pecado de Adão a explicação do mal na História. Do ponto de vista de Ricœur, tais elementos, em conjunto com a gnose, constituem um pseudo-saber. A explicação do mal de Santo Agostinho pelo pecado original foi bem assimilada pela cultura ocidental, tanto que já entrou no círculo hermenêutico do mal e do mito adâmico. Não conseguimos nos referir ao mal sem levar em consideração o pensamento de Santo Agostinho. No entanto, Ricœur discorda dessa posição, já que da possibilidade do mal entrar pelas mãos do homem não se deduz que a natureza humana seja má, segundo o filósofo. Santo Agostinho, por seu turno, interpreta a natureza humana como essencialmente pecadora. Todo o mal da história se explica, segundo Santo Agostinho, pela desobediência de Adão à ordem divina. Ainda que Ricœur tenha o cuidado de colocar essas arestas na interpretação agustiniana do mito adâmico, o filósofo admite com clareza a inclinação humana para o mal, o que não o conduz à interpretação de que a natureza humana seja má.

Segundo a argumentação de Ricœur, a explicação do mal como algo que provém de uma suposta natureza má dos homens transforma a liberdade humana em fatalidade vinculada a uma

natureza má. Contra essa tendência de vinculação do mal à natureza humana, Ricœur propõe que compreendamos o mito adâmico como tendo dois momentos que possuem como fundo temático a liberdade humana: em primeiro lugar, haveria um momento de inocência anterior, não cronológica, e um momento posterior em que o mal é cometido pela ação da liberdade humana, e que corresponde ao comer do fruto proibido por parte de Adão. Ainda assim, não se pode deduzir uma explicação para o mal cometido, a não ser a que o toma como possibilidade da ação humana, fruto da liberdade humana – o que, apesar de apontar para uma origem possível do mal, não esclarece a sua natureza.²⁸⁸

O mal, como podemos depreender da leitura de *A maçã no escuro*, indiscutivelmente não tem explicação. No máximo sabemos que o mal se origina da liberdade de Martim e de Vitória. O mal não foi cometido porque a alma teve o acidente de cair no corpo (mito órfico), tampouco foi cometido pela ação de deuses maus (mito trágico) ou pela encenação de uma luta de potências cósmicas (drama da criação). O mistério do ato de Martim se alinha ao mesmo mistério do ato de Adão. Vitória, igualmente, ao se perguntar por que denunciou Martim, não encontra resposta. A experiência do mal no romance se mostra, possivelmente, vinculada à necessidade de simular indiretamente a mesma experiência inexplicável do mal do mito adâmico. O fato do pecado original fornecer explicações elimina a perplexidade do mito adâmico. Estaria então Clarice tentando resgatar a força da perplexidade anterior, removida pela ideologia do pecado original?

Outro ponto importante da argumentação de Ricœur vem da sua abordagem da própria ideia de mito. Há dois aspectos que se reúnem nos mitos do mal, segundo Ricœur. Em primeiro lugar, os símbolos que se encontram no interior dos mitos são elaborações linguísticas resultantes da experiência humana do mal e consolidadas em períodos muito arcaicos, muito primitivos e não racionalizáveis. Assim, tais mitos poderiam dizer uma verdade a respeito do mal, já que se apoiam em símbolos resultantes de uma experiência autêntica com o mal. O mito, embora saibamos que ele se constitui numa linguagem “ficcional”, diz um tipo de verdade sobre o mal porque se apoia nestes símbolos primários onde se deposita a experiência humana do mal. Quando dizemos, por exemplo, que Adão desviou, nos referimos ao símbolo do desvio, que tem duplo sentido.

²⁸⁸ O problema do pecado original, o qual, como diz Ricœur, contamina nosso Ocidente, é que, para nos livrarmos da culpa, acabamos também tendo de negar a existência real do mal. De acordo com ele, é preciso afirmar que o mal existe, nem que seja em nome das vítimas. É preciso, também, afirmar que ele entra no mundo pela mão do homem, e consequentemente caberia ao homem que ele não tivesse entrado.

A primeira intencionalidade desse símbolo se associa ao seu sentido literal: trata-se da mudança de direção em relação a uma trajetória anteriormente designada. Já a segunda intencionalidade do símbolo do desvio se associa à mudança de atitude, em relação à divindade, por parte daquele que desvia: originalmente inocente e destinado ao bem, Adão passa, com o seu ato desobediente à ordem divina, a um estado de culpabilidade pecaminosa. Sua trajetória não corresponde mais ao estado de inocência anterior e que lhe teria sido originalmente designado por Deus. Esse duplo sentido do desvio também se aplica aos outros símbolos do mal que Ricœur identifica nas narrativas míticas que ele analisa. Alguns exemplos de tais símbolos são a sujeira, a mancha, o pecado e a culpabilidade. É a humanidade, portanto, que elabora, ao longo de sua experiência com o mal, os seus símbolos correlatos.

Assim, mesmo no contexto da modernidade do Ocidente, em que a ciência assumiu o posto de legítimo saber, Ricœur postula a possibilidade de lermos uma verdade nos mitos – há um saber incorporado neles. O que ele vê como verdadeiro nesses símbolos é a experiência do mal que a humanidade inteira, e não apenas o segmento judaico-cristão, depositou neles em épocas remotas. Ainda que historicamente camadas de interpretação tenham sido incluídas em tais mitos e muito bem assimiladas pela cultura, de modo a racionalizá-los, é possível lê-los de modo a restituir a vivacidade da experiência que se implica nos símbolos arcaicos. A propósito, Ricœur chama esses símbolos arcaicos, os quais são frutos da experiência humana com o mal, de “símbolos primários”. O acesso a eles se dá pela leitura dos mitos do mal, nos quais, como disse anteriormente, se deposita a experiência real do mal. Os mitos do mal – mito órfico, os mitos da tragédia grega, o drama da criação e o mito adâmico – são as narrativas que Ricœur vai chamar de símbolos secundários. Toda a ideia de culpabilidade é criação humana que podemos ver depositada nos símbolos primários e que se integram aos símbolos secundários.

Para Ricœur, “compreender o mito como mito é compreender o que o mito, com seu tempo, seu espaço, seus eventos, seus personagens, seu drama, adiciona à função reveladora dos símbolos primários [...]”²⁸⁹. Se tomarmos o mito adâmico²⁹⁰ como exemplo da integração entre símbolos primários e secundários, o símbolo primário da culpabilidade, que consistiria na interiorização da objetividade do pecado, como se este fosse um “peso” pelo qual o pecador se vê responsável por carregar, é enriquecido pelo adição de alguns elementos narrativos:

²⁸⁹ Livre tradução da seguinte observação de Ricœur : « Comprendre le mythe comme mythe, c’est comprendre ce que le mythe, avec son temps, son espace, ses événements, ses personnages, son drame, ajoute à la fonction révélatrice des symboles primaires [...], em RICŒUR, Paul. “La fonction symbolique des mythes”, em *Finitude et Culpabilité*, vol. 2 – La symbolique du mal, Paris : Mouton, 1960, p. 154.

²⁹⁰ Analisado em RICŒUR, Paul. “Le mythe ‘adamique’ et la vision ‘eschatologique’ de l’histoire”, em *Finitude et Culpabilité*, vol. II – La symbolique du mal. Paris : Mouton, 1960, p. 218-260.

o enraizamento do mal em um só ancestral universal – Adão –, pelo qual cada indivíduo em particular pode se ver espelhado, e a subordinação de outros elementos, como a serpente e a personagem Eva, a essa figura primordial, são exemplos desses elementos adicionais e que inserem o pecado e a consequente culpabilidade numa rede de significados que aumentam o poder de ensinamento sobre o mal. Nesse sentido, a serpente é entendida, na análise de Ricœur, como projeção da tentação humana que dá vazão a impulsos que direcionam a liberdade humana para os seus desejos infinitos. Já Eva, de maneira mais ou menos semelhante, é vista por Ricœur como elemento de sedução, projeção de uma alteridade que seduziria o homem no sentido desse desejo infinito – no fundo ambos são forças que estão no próprio homem.

Como se trata de um sistema mítico, esses elementos míticos do começo vêm articulados com elementos “escatológicos” dos mitos do fim. Um exemplo dessa articulação seria colocado na associação feita por São Paulo e à qual já me referi²⁹¹ entre Adão e a figura de Jesus Cristo, vista por ele como *segundo Adão*. Todo o mal miticamente originado em Adão viria a se desenvolver progressivamente na história do povo eleito por Deus, e o mal “cada vez mais” intenso que as duras leis instituídas tentariam reprimir culminaria numa nova criação cósmica, a partir da emergência do Filho do Homem – Jesus – que traria a “graça” do perdão a todo pecado. Pensando o mito como mito, eu diria que Ricœur procura de certa forma esvaziar na sua interpretação a carga religiosa que lhe é fortemente associada. É com isso em mente que ele oferece uma leitura que ultrapassa a gnose do mito adâmico: ele vê nesse mito uma “pedagogia do gênero humano”, cuja simbologia estaria tentando informar a respeito do processo de maturação humana, análoga à transformação entre o primeiro e o segundo Adão. Haveria então algo nessa narrativa que é da própria humanidade. Da mesma forma que, no intervalo temporal entre Adão e Jesus encontra-se todo tipo de provas de sofrimentos e conflitos pelos quais o povo eleito passou, o processo de transformação da infância para a maturidade humana é atravessado por uma cota de sofrimentos sem a qual não se constitui um ser humano maduro. Entre as experiências do povo judeu que Ricœur integra em suas análises sobre o mal – mas que não se vinculam ao sistema de mitos do mal que o filósofo elabora –, estão as passagens relativas ao Êxodo, às profecias, ao Jó, entre outras.

À parte essas considerações a respeito do mito adâmico, devo dizer que as elaborações presentes no discurso confessional possuem, é verdade, menos cálculo e uma expressão mais livre e viva do que os próprios mitos, ainda que os mitos tenham em si a vivacidade da experiência do mal que se depositou nos símbolos, na perspectiva de Ricœur. A confissão serve,

²⁹¹ A referência está no subcapítulo **4.4 A encarnação** (página 85).

justamente, para que o mal seja reconhecido por alguém. Nesse ponto, o empreendimento de Ricœur na filosofia é equiparável ao de Clarice Lispector na literatura, já que esse interesse pelo aspecto mais vivo e autêntico que teria sido recoberto pelas camadas de interpretação historicamente tardias é a grande força motriz de produção de ambos os autores.

Essa contraposição entre símbolos de maior espontaneidade e outros de menor espontaneidade nos motiva a ler o capítulo em que Martim e Vitória se confessam como momentos de autenticidade, em que eles estão sendo verdadeiros. É importante marcarmos o momento de confissão de Vitória, uma vez que isso impede que ela possa ser coisificada em objeto maléfico, contrariamente ao que poderíamos compreender como tendência da perspectiva do narrador. Assim como no percurso de Martim, Vitória, ao ter acesso ao mal e reconhecê-lo e refletir sobre ele (“Por que o denunciei?”), se torna gente. Mas para chegar a esse estágio, houve um longo processo de confronto com uma alteridade que também teve acesso ao mal, Martim. É essa a lógica que constitui o sujeito. Sem o mal e sua confissão, os quais só chegam pela via da alteridade também iniciada no acesso ao mal, a constituição do sujeito não ocorre.

O momento em que podemos compreender melhor os reais desejos e aflições de Vitória coincide com a noite de pavor que Martim experimentou sentindo a presença numinosa, junto à qual ele quis assegurar sua salvação. O remorso que Vitória sente por tê-lo denunciado é igualmente mediado pela presença numinosa e pela noite. Ao ver na própria denúncia algo de criminoso, ela sente vontade de ser condenada ao inferno (lugar inclusive grafado em maiúscula, o que lhe confere traços de grandeza e concretude). Desse modo, simbolicamente, o inferno, o monge negro, o cão escuro, o voo de uma grande borboleta, a alma do demônio²⁹² são os elementos imagéticos que vão processando o despertar de sua consciência para o que ela jamais havia compreendido antes: “Se a senhora pensara que no escuro não teria remorso do que fizera, enganara-se. [...] E humilhada ela não aguentava o peso de seu pequeno crime. *Essa vontade de arder no Inferno* para o qual todos são chamados e tão poucos se danam.”²⁹³

O fator destrutivo contido na ameaça da punição às duas personagens – mais intensa em Martim e mais contida em Vitória – revela a funcionalidade desses símbolos, também indicada por Ricœur em relação às personagens bíblicas que sofrem tal ameaça: a lógica por trás dessa

²⁹² Todos esses elementos estão em LISPECTOR, C. Op. cit., p. 223.

²⁹³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 225, grifos meus.

destruição iminente é a de que, para restaurar a ordem, para haver regeneração, é necessário haver *destruição*, é necessário haver um Deus que, ao lado de sua bondade, tenha capacidade destrutiva.

A inovação de Clarice, em sua configuração objetiva do mito adâmico, consistiu numa restituição dos elementos vivos colocados no mito. Se o mito representa a passagem inexplicável da inocência para a atual situação histórica de culpabilidade do homem, Clarice também explora essa mesma passagem na história de Martim e Vitória. Para se passar ao tempo histórico, é necessário passar pelo mal. Os momentos em que Martim resiste em se ver como criminoso e os momentos em que Vitória se ampara na lei como forma de não reconhecer o próprio mal seriam, portanto, análogos à inocência de Adão e Eva no jardim do Éden. Por seu turno, o tempo histórico, instaurado a partir da confissão de Vitória e Martim, analogamente ao reconhecimento da transgressão de Adão e Eva, vem a nos colocar a dúvida sobre o ato dos dois, numa leitura depurada do mito adâmico, sem a interferência da ideologia do pecado original.

Ao final do romance, é possível compreender a presença dos quatro cavalheiros que tentam realizar a conversão social de Martim como ecos de mais uma referência bíblica, e que, na perspectiva de Ricœur, também está articulada ao mito adâmico. Se considerarmos que, para Martim, há uma dimensão negativa na cena na qual os investigadores policiais conversam com ele no intuito de dar por encerrado o seu processo de indiciamento, uma vez que esse encontro representa o que ele mais temia durante boa parte da narrativa, então haveria a possibilidade de articular a esse momento uma referência bíblica igualmente negativa. Penso que essa passagem parodia a emergência dos quatro cavaleiros do Apocalipse de João, do Novo Testamento. No sentido de vermos os pontos de articulação entre essa passagem e o excerto bíblico parodiado, começo pela própria palavra “apocalipse”. Etimologicamente, apocalipse é *revelação*, assim como é reveladora, para o leitor e para Martim, a passagem na qual ele é abordado pelos investigadores. Revela-se, nesse momento, o crime, a vítima, a circunstância, a consequência, tudo aquilo que uma narrativa policial coerente exige e que estava em segundo plano na narrativa com a qual temos contato. Trazem-se ao plano da narrativa elementos factuais e, em conjunto com eles, a interpretação convencional que se dá do crime de Martim: ele teria matado a mulher por suspeitar que ela tivesse um amante, o que reduz “o grande pulo” de Martim a um crime passional. Revela-se em termos convencionais e estereotipados tudo aquilo que até o momento vinha assumindo dimensões extraordinárias e surpreendentes. De toda forma, a revelação análoga às revelações do Apocalipse não se limita ao que, em termos pragmáticos,

Martim teria efetivamente feito. A revelação também se refere ao descompasso de perspectivas dessa cena de julgamento informal. Há uma verdade opaca que Martim assume para si a respeito do seu crime e há a outra verdade, incorporada pela instituição social que pretende prendê-lo. Martim tenta conciliar com os quatro cavaleiros, aceitando a linha de investigação policial que o considera criminoso, mas de certa forma não completamente satisfeito em estabelecer esse elo com eles.

O Apocalipse é um texto profético²⁹⁴ sobre o mal. Ele projeta para um futuro cósmico uma série de males que a humanidade terá de enfrentar antes que Cristo retorne para estabelecer na Terra o reino de Deus. Os quatro cavaleiros aparecem na ocasião da abertura de um livro selado com sete selos e que estava em posse de um Cordeiro (Apocalipse de João, 6, 1:8). Curiosamente, a terceira parte do romance (a que tem o mesmo título do romance: “A maçã no escuro”) é composta por *sete capítulos*, e o capítulo em que os quatro cavaleiros aparecem é o último do romance; ou seja, é o sétimo. Estaria esse capítulo abrindo o sétimo selo? Haveria aí a revelação de uma enorme insatisfação ou de um tom irônico e mordaz do narrador ou da própria Clarice, já que, assumindo como válida essa associação, esse sétimo selo, quando aberto, dá margem ao fim dos tempos.

Três desses cavaleiros que surgem em função da retirada dos selos pelo Cordeiro trazem males diferentes à humanidade. Eles trazem a guerra, a injustiça, a morte e a fome. O cavaleiro que traz a morte também traz a fome. Apenas o cavaleiro montado no cavalo branco aparentemente não traz nenhum mal: ele traz apenas uma coroa “e saiu vencendo e para vencer” (Apocalipse de João, 6:2). Seria o cavaleiro montado no cavalo branco uma referência à Vitória, trazendo talvez o quinto mal que dificilmente é reconhecido como tal? Vencer e Vitória estão ligados.

De todo modo, à parte essa associação à Vitória como um possível quinto mal, a pertinência dessa articulação entre o romance e o episódio dos quatro cavaleiros, se de fato tiver validade, imputa, assim, aos quatro homens a posição de objetos maléficos. Enquanto o Filho do Homem, Jesus – ou o segundo Adão – não retornar para estabelecer na Terra o reino de Deus, é com esses elementos maléficos que a humanidade terá de conviver. De maneira semelhante, enquanto Martim não encontra o objeto de sua busca, seja ela a sua linguagem

²⁹⁴ Os judeus têm uma longa tradição de profetas. Já os cristãos, não. O Apocalipse de João representa a retomada dessa tradição, sob moldes cristianizados.

própria e autêntica ou um modo de ser autêntico em meio aos outros, é com o mal que ele vai conviver.²⁹⁵

5.5 O MITO ÓRFICO EM QUESTÃO

Se o mito adâmico foi apropriado por Clarice no romance *A maçã no escuro* de modo a promover, numa atualização literária moderna, a perplexidade acerca da passagem do tempo de inocência para o tempo histórico, e também como pano de fundo para se pensar a liberdade humana, há também outro mito de que ela se apropria a seu modo: o mito órfico, no qual o mal é justificado pela queda da alma num corpo ruim, como já apontei ao abordar a concepção do corpo na narrativa.

Nas descrições que o narrador elabora para dar conta das situações em que Ermelinda se envolve e também na perspectiva com a qual ela é vista pelos outros, sobretudo por Martim, o corpo vem a ter relevância, muito mais que a alma. Inicialmente invisibilizada pela função subalterna que desempenhava na relação com Vitória, a qual lhe impunha inclusive restrições “corporais” no sentido de evitar que a prima tivesse com ela qualquer contato físico (“a primeira coisa que [Vitória] tivera que cortar na prima fora a tendência a procurar apoio e contato físicos, a pousar a mão no seu ombro, a procurar seu braço quando caminhavam juntas, como se ambas partilhassem da mesma deliciosa desgraça”²⁹⁶), Ermelinda passa a adquirir alguma visibilidade e consistência, ainda que negativa, no decorrer da história e no breve vínculo que estabelece com Martim. Apesar de toda a situação de desgraça com que o próprio narrador descreve a situação das duas, a visibilidade de Ermelinda como alguém que não se coloca como dona de si, não se coloca como protagonista da própria vida, e que dá a impressão de estar atravessando um quadro de transtorno psíquico, pode contribuir para um olhar compassivo e humanizador do leitor.

Partindo da constatação da crença religiosa a que Ermelinda adere, ligada ao espiritismo (“*A moça espírita* desconfiava não ser tão apenas um pensamento que alguém adivinharia no ar

²⁹⁵ Cabe aqui lembrar, como um dos males que possivelmente se abateriam sobre a humanidade nesse momento do Apocalipse, a leitura de Benjamin Moser acerca de *A maçã no escuro*, segundo a qual a narrativa se constituiria numa descida à loucura. Toda a experiência de Martim poderia ser vista como uma história de loucura, um outro possível mal que poder-se-ia acrescentar à lista de males que o Apocalipse de João elenca e que esse episódio dos quatro cavalheiros estaria atualizando.

²⁹⁶ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 66.

e que chamaria, segundo ela, de inspiração...”²⁹⁷), vertente religiosa que recorre à mesma divisão entre alma e corpo do mito órfico – paradoxalmente, aliás, o postulado da imortalidade da alma identificado no espiritismo não alivia a personagem do medo da morte –, e também levando em consideração todas as artimanhas de sedução que a personagem procura usar para chamar a atenção de Martim, poderemos perceber uma sequência de situações em que a personagem se envolve que novamente contrasta uma realidade precária e um ideal perfeito, sábio.

Depois de investir em seus truques de sedução, Ermelinda consegue se aproximar do ideal que ela almejava, e é nesse estágio em que os dois estão enamorados um pelo outro que ela passa a ter alguma valorização positiva, o que é muito singular numa vida que apresenta tantos indícios de subalternidade, sobretudo após a viuvez, a condição temporal à qual o leitor tem mais acesso quando se trata dessa personagem. Quando finalmente Martim se sente seduzido pela moça, amando-a talvez, ele também vê de outra forma o conjunto de seus traços físicos, e é como se ele tivesse adentrado um patamar ideal de percepção ao qual, sem o encantamento amoroso, ele não teria acesso. Depois de terem dormido juntos é que esses traços se lhe revelam:

Ali, enfim familiar, toda revelada para ele, o homem a examinou. Ela não seria bonita, se uma pessoa não a amasse. Mas tinha a beleza que se vê quando se ama o que se vê. Toda mãe de filha feia deveria prometer-lhe que ela seria bonita quando a sabedoria do amor esclarecesse um homem, pensou ele. Ao redor das pupilas escuras de Ermelinda, por exemplo, Martim viu um círculo levemente âmbar, o que sem amor escaparia. Viu também que o nascimento dos cabelos na nuca era mais suave, e esses fios curtos demais para se prenderem na trança pairavam em luz no ar. Nos braços os pelos claros douravam a moça [...] Uma vez amada, ela era de rara delicadeza. ²⁹⁸

A visão, digamos, mais nítida dos atributos físicos de Ermelinda é, de alguma forma, evocadora da oposição entre o patamar real precário e o patamar ideal luminoso existente no mito órfico, que alimenta a imaginação construída pelo narrador a respeito da revelação da beleza de Ermelinda em oposição à feiura sugerida pelo próprio pensamento de Martim, antes dos dois personagens terem dormido juntos: “Toda mãe de filha feia deveria prometer-lhe que ela seria bonita quando a sabedoria do amor esclarecesse um homem, *pensou ele*.”²⁹⁹ O encantamento que Martim podia notar no corpo de Ermelinda, que não seria possível “se uma

²⁹⁷ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 149, grifos meus.

²⁹⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 176.

²⁹⁹ LISPECTOR, Op. cit., p. 175-176, grifos meus.

pessoa não a amasse”, deixou a moça mais à vontade para deixar de lado “os meios dúbios, mentirosos, desagradáveis”³⁰⁰ da sedução e para, enfim, lhe fazer confidências, para ser mais “verdadeira”. Admitiu o seu hábito de tomar calmantes e o justificou mostrando a vulnerabilidade que lhe era peculiar mas até então ocultada ao estatístico (“pois quando tomo calmante, eu não ouço meu grito, sei que estou gritando mas não ouço”³⁰¹) – e que poderia ser uma forma de pedido de socorro –, além de ter-lhe declarado o seu amor (“Eu te amo”³⁰²). Ao mesmo tempo, talvez pela angústia de perder esse instante valioso para ela, e que o narrador alimenta pelo seu discurso, ela quer garantir certo controle dos pensamentos de Martim, por meio de perguntas: “Você já gostou assim de outra mulher?”³⁰³; “Que é que você está pensando?”³⁰⁴. Aparentemente, tão bem ela estava consigo mesma que nem lhe passou pela cabeça que Martim teria, em tom enigmático, confessado parcialmente seu crime, no meio das conversas íntimas com ela, repetindo-lhe o discurso que fizera às pedras no capítulo 2 do romance:

Como o tom monótono e doce da moça enchesse o depósito, ele, do fundo da meia luz em que pairava, disse-lhe:

— *Imagine uma pessoa que tenha precisado de um ato de violência, um ato que fizesse com que o rejeitassem porque ele não tinha simplesmente coragem de se rejeitar a si mesmo. Uma pessoa covarde, talvez?* – ele parou angustiado, e sentou-se na cama.

— Deite-se, disse Ermelinda com ansiosa autoridade porque ela nunca o tivera à sua disposição por tanto tempo, e tinha tanta coisa ainda a dizer.³⁰⁵

Essa declaração de Martim, tão importante para ele, não lhe interessava. Mal sabia ela que tinha sido a primeira pessoa a quem ele endereçara essa confissão parcial dos fatos. Ela igualmente não se pôs em alerta nem mesmo quando ele se exprimiu, logo depois, em termos que remetem mais claramente a crimes:

³⁰⁰ LISPECTOR, Op. cit., p. 176.

³⁰¹ LISPECTOR, Op. cit., p. 179.

³⁰² LISPECTOR, Op. cit., p. 179.

³⁰³ LISPECTOR, Op. cit., p. 176.

³⁰⁴ LISPECTOR, Op. cit., p. 177.

³⁰⁵ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 178, grifos meus.

Não tem *perigo* que eu esteja lhe contando, disse-lhe gozando o fato dela não entendê-lo, porque estou contando o que sou, e ninguém pode *denunciar* o que os outros são. [...] Depois que eu acabar de falar, você me desconhecerá um pouco mais: é sempre assim que acontece – quando a gente se revela, os outros começam a nos desconhecer.³⁰⁶

É justamente nessa interação com os dois, em que Ermelinda pôde ter alguma voz e alguma existência mais viva e em consonância com seus reais desejos – ainda que depois não saibamos bem o rumo que essa personagem tomou – que a narrativa parece também induzir a ampliar o olhar do leitor, numa perspectiva mais compassiva e humanizadora, que não reduza a personagem a seus traços superficiais, e que inclusive abra margem para um olhar criativo para esses mesmos traços superficiais. É esse olhar criativo que é fomentado na leitura, e ele incide nos seus questionamentos e medos sobre a perfeição que ela vê na existência e que mimetiza a perspectiva do sagrado místico partilhada pelo narrador: “A coisa é tão bem feita, disse ele, que ninguém morre um dia antes. Morre-se exatamente no instante da própria morte, nem um minuto antes, a coisa é perfeita, disse ele. / Mas se era exatamente dessa perfeição que ela tinha medo!”³⁰⁷. Uma mesma disposição positiva de se compreender a personagem criativamente é oportunizada em relação aos traços mais corriqueiros que ela apresenta. Nesse sentido, as cascas de maçã que ela usa na cabeça como forma de impregnar em seu corpo o aroma desses frutos lhe dão um ar gracioso quando ela entra em maior intimidade com Martin:

Então, como ela se abaixasse por um momento, caíram de sua blusa cascas de maçã. O que, antes mesmo dele entender, *confirmou de algum modo a doçura daquela moça*. Ele sorriu apanhando as cascas [...] ela o viu com as cascas na mão e disse:

— É que os perfumes são tão caros.³⁰⁸

Depois de ter sido dada a oportunidade de se conhecer Martin, o criminoso que trouxe ao leitor uma “variação imaginativa”, extremamente criativa, a respeito da noção de crime existente na sua pré-compreensão particular, anterior à leitura, temos também evidenciado, ficcionalmente, algo que as categorias integrantes da nossa pré-compreensão de leitores teriam certa dificuldade de nomear e que está encarnado em Ermelinda. Ela seria o conjunto de traços

³⁰⁶ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 178, grifos meus.

³⁰⁷ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 185.

³⁰⁸ LISPECTOR, L. Op. cit., p. 181, grifos meus.

comportamentais daqueles que não são donos de si, dos que entregaram parte das decisões de si mesmos a outrem. No caso de Ermelinda, Vitória tenta agir no sentido de vedar à prima viúva a comunicação com Martim. Ela é também a encarnação ficcional de uma categoria que raramente se descreve nos compêndios psiquiátricos de comportamentos “desviantes” das normas, destoante das expectativas sociais e às vezes constrangedora, tão próximos da indignidade e passíveis de rejeição social, aquilo que existe em alguns que conhecemos e com quem a comunicação é normalmente evitada. A inocência de Ermelinda, sinalizada por um sentimento de deslocamento em relação às decisões que deve tomar e a como deve se comportar, contrasta com a função concreta de amante que ela desempenha na narrativa. O mito órfico ressoa nesse deslocamento de Ermelinda, uma vez que é como se ela tivesse caído no mundo por um erro, que a leva sempre a se sentir desajustada e em descompasso com os outros.

A passagem à condição de amante leva tempo para se concretizar, até por conta desse desajustamento crônico da personagem. Até ela assumir tal condição, ela teve de desfazer laços com um ideal de pureza e de alma inocente que se ensinou a ela. Pode até ser que sua fé espírita seja resultante desse ideal que lhe foi incutido: o de desprezar o corpo para a libertação da alma. Ao ter seu desejo por Martim agudizado, por reconhecer nele uma beleza extraordinária, toda essa passagem da espera de Ermelinda por Martim e a tentativa dela de se aproximar dele é uma variação poética sobre essa contradição entre o prazer carnal e o que ela foi ensinada a pensar. Evidentemente, um místico também poderia ver na espera de Ermelinda por Martim uma alegoria da alma impaciente de encontrar seu verdadeiro objeto de amor: Deus. A troca de Deus por Martim seria apenas uma forma deturpada de descrever o desejo místico. Há aí um aspecto de criatividade profunda de Clarice: em vez de ratificar os pressupostos da crença espírita, ela prefere deformá-los de modo a ressignificar positivamente o corpo. O prazer carnal, a tomada de consciência do próprio corpo, o devir mulher são formas de liberdade contrárias ao princípio da pureza órfica.

Ermelinda é o protótipo de Macabéa, protagonista d'*A hora da estrela*, pelo fato de ambas apresentarem esses traços que os códigos de sociabilidade recomendam repudiar, implícita ou explicitamente. Duas diferenças entre elas devem ser ressaltadas: no caso de Ermelinda, uma salvação parcial foi possível, através do impacto do seu encontro com Martim, a partir do modo como ela projetou nele um modelo de segurança. Mesmo especulando que ele poderia ir embora algum dia, ela sabe que teve uma transformação, ainda que possivelmente passageira: “Oh, ele iria embora, sim. Mas ela não se importaria. Contanto que ele deixasse com ela a palavra, talvez de descrença, que lhe desse para sempre a mesma segurança que sua

presença lhe dava.”³⁰⁹ Além disso, os narradores que contam a história de cada uma delas têm uma forma muito particular de retratá-las. Como o narrador d’*A hora da estrela* é um intelectual que se sente extremamente incomodado pela alteridade de sua própria personagem, pertencente a um universo sociocultural muito distante e desprezado pelas elites econômicas e culturais, o tom usado para contar sua história é mais escarnecedor, impiedoso. Já o narrador d’*A maçã no escuro* é mais compassivo e dá certa dignidade à personagem. Se há ironia nesse caso, ela é tão sutil que nem se perceberia facilmente. Ermelinda em algum momento se sentiu mais emancipada e livre, e o narrador metaforiza seu breve experimento de liberdade traduzindo-o por uma variação imaginativa. O experimento de liberdade passa a ser representado, então, pela percepção, por parte de Ermelinda, da vastidão da fazenda sendo diminuída em função da segurança subjetiva de Ermelinda. O modo seguro de ser é posto como a imagem de uma índia tentando equilibrar seus pertences em meio ao campo:

Os olhos da moça estavam largos, tranquilos, vingados. Conseguira absorver a segurança do homem contra o campo, e armada com seu talismã olhou em sereno desafio: o campo nada mais era que um depósito maior onde mil árvores tinham espaço para se perderem na distância [...] E o campo perdera o ilimitado. Ela atravessou sem esforço a multidão de relva, as flores agora amansadas. Não havia uma ruga em seu rosto. *Parecia uma índia carregando uma bilha na cabeça [...]. Nada a contradizia.* Há esses momentos também.³¹⁰

Depois de absorvidos esses traços no ato de leitura, o leitor poderá projetar esses traços nas pessoas com quem eventualmente ele vier a ter contato e que também remetam à situação de Ermelinda e, dessa vez, notá-los com mais empatia, em vez de ignorá-los. É quase uma espécie de “salvação da alma” de pessoas como Ermelinda, que não teriam outra oportunidade de serem notadas a não ser pela mediação da ficção e do seu poder de alusão ao mundo ignorado por nossas categorias médicas, psicológicas e filosóficas.

Quando a vida de Ermelinda se torna tão sem valor, já que tão limitada sob o jugo de Vitória – aliás, os laços um pouco hostis que as ligam podem nos fazer pensar numa possível crítica que essa situação da trama do romance acaba por tecer em relação à desunião das mulheres, ou, para entrar na nossa temática, a crítica aqui seria relacionada ao *mal* das mulheres não emancipadas e paradoxalmente em rivalidade –, a única transformação possível é pela via daqueles que resguardaram historicamente para si mesmos o direito de serem livres e de

³⁰⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 183.

³¹⁰ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 161, grifos meus.

construírem uma vida ancorada em projetos e na ação efetiva: os homens³¹¹. Assim, penso que, como consequência da perspectiva beauvoiriana n’*O segundo sexo*³¹², Martim seria o homem por meio do qual essa vida de reduzida liberdade de Ermelinda poderia começar a fazer sentido. Algum sentido possível, que a pusesse num outro patamar da existência, mais desejável e mais de acordo com as aspirações reais que todo ser humano possui. É por essa margem de sentido mínimo que podemos ver com mais complacência os momentos finais da segunda seção do romance (“O nascimento do herói”), que aparentemente são patéticos.

Martim, desconfiado de que esse breve vínculo que Ermelinda conseguiu formar com ele poderia fazer parte de uma armadilha elaborada pelas primas da fazenda, a trata rudemente, abandonando a ternura e o afeto antes presentes entre os dois, e a interroga ansiosamente, no sentido de descobrir se estaria sendo peça de um ardil:

— De que é que você gostou em mim? perguntou Martim autoritário. / — Ah, disse Ermelinda [...] Pois não sei! disse íntima. Começou, disse, com uma espécie de curiosidade, e depois foi indo, e quando vi não era curiosidade, não era mais nada: era você e eu! / [...] — Mas como é que aconteceu você gostar de mim? disse ele duro como se a moça o estivesse deixando amorfo. / — Não sei, certas pequenas coisas, não sei, coisas pequenas que já não sei mais quais são. / O olhar exigente do homem fê-la recuar e, porque ela estava ferida com a falta de cuidado com que ele fazia pergunta tão perigosa, a moça de repente se tornou insolente e irônica: / — Se eu me apaixonar de novo, anotarei todos os dias o que senti para poder depois fazer relatório!³¹³

Com o laço já fragilizado, e provavelmente já passado o encanto corporal em que a moça estava imersa enquanto os dois estavam enamorados, as perguntas que Ermelinda gostava de fazer a Martim recebem respostas vagas e que a magoam profundamente:

³¹¹ Essa perspectiva na verdade mobiliza alguns instrumentos críticos herdeiros da segunda onda do feminismo, sobretudo os fornecidos por Simone de Beauvoir (1908 – 1986), nos dois tomos d’*O segundo sexo* (1949)¹⁶⁷, no sentido de ver na história dessa personagem a representação de mulheres heterossexuais presas a um referencial de vida imanente, de poucas transformações efetivas, ancoradas no laço matrimonial com homens, confinadas às atividades do lar doméstico e na educação dos filhos. Se pela força da contingência histórica os homens heterossexuais tiveram mais proximidade de um parâmetro de vida que os ancorou a projetos e a ações efetivas, de modo a terem protagonismo na vida pública e a promoverem transformações (na terminologia beauvoiriana, esse é o parâmetro da “transcendência”, em oposição à “imanência”, isto é, à vida que só repete a própria vida e não a transforma), é possível questionar, a partir dessa premissa, se Ermelinda não seria o exemplar das mulheres que acabaram por mergulhar em sérios quadros de transtornos mentais em decorrência de um mundo social para o qual a ação e o protagonismo na vida pública estavam na mão dos homens e não das mulheres, afastando as mulheres das aspirações que todo ser humano tem.

³¹² BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. (1949). Vol I – Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970; BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. (1949). Vol II – A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

³¹³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 181-182.

Mas no dia seguinte, [...] Ermelinda perguntou ao homem: “como era o destino”. / [...] desta vez, em lugar de responder, ele repetiu atordoado: o destino? como é o destino?! repetiu ele com uma surpresa que deixou Ermelinda magoada [...] até descobrir que a repetição da pergunta era apenas uma violência e um cansaço: qualquer que fosse a palavra seguinte, esta viria como um murro. Ela esperou intimidada. / — Que destino, que nada! disse ele afinal, furioso. / A moça chorou. Passou imediatamente a falar de coisas que pudessem lisonjeá-lo: a dizer que o sítio mudara tanto depois que ele viera, que tudo tinha agora um aspecto consertado e novo, “que agora era outra coisa”. E se isso não chegou a transformar a expressão carrancuda do homem, pelo menos acalmou-o e agradou-o.³¹⁴

Percebem-se nesse excerto transcrito os recursos que Ermelinda emprega no sentido de suavizar a tensão instalada a partir da desconfiança de Martim, e aí pode estar uma forma narrativa de reconfiguração das situações que, no mundo do leitor, são análogas: mulheres que, ofendidas em sua dignidade, tentam de algum modo ser gentis, dóceis, companheiras de seus parceiros, não revidando o ataque que sofreram. Por mais patética que a situação seja, a gratidão que Ermelinda particularmente sente em ter sido ouvida por alguém que não fosse a cozinheira, desde que passou a viver com Vitória, explica a aceitação desses ataques. Aqui ressoa o aspecto soteriológico do mito órfico. Não se revida o ataque sofrido pelo ser amado pois, poética e imaginativamente, a vítima tinha sido *salva* pelo seu agressor e não sente que deve reagir altivamente. Antes mesmo de ter seduzido definitivamente Martim, já se insinua que o seu desejo é o de salvação: “Seus motivos de desejá-lo eram os de uma mulher que deseja amor — o que lhe parecia terrivelmente sutil. E como se não bastasse esse motivo estranho, ela o entrelaçara com um motivo mais sutil ainda: *o de se salvar — que é certo ponto que o amor às vezes atinge.*”³¹⁵ Ironicamente, se ela mesma não continuar se salvando por outros meios, esse procedimento comportamental de não-reação aos ataques alheios pode se tornar uma previsão provável de como seria “o (seu) destino”, objeto da última indagação que ela expressamente manifestou a Martim.

³¹⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 185-186.

³¹⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 143.

5.6 A ESCRITA QUE (NÃO) SE FAZ?

Nesta subseção, analiso em linhas gerais o episódio emblemático do fracasso da escrita de Martim, no oitavo capítulo da segunda parte do romance, “Nascimento do herói”. A atitude do narrador e de Martim, nesse episódio da escrita, se revela como meio de trazer variações imaginativas da categoria do *impossível*. Essas variações imaginativas do impossível parecem comunicar uma mensagem ao leitor que tenha aspirações no sentido da criação artística, mas que não passa ou tem dificuldade em passar do plano do desejo para o plano da execução efetiva de suas ideias artísticas. Em outras palavras, esse leitor seria aquele que, ainda que tenha a intenção de, por exemplo, fazer arte literária, não o consegue. Martim, ao fracassar em seus intentos de escrita nesse episódio, mimetiza esse público, nessa forma de configuração narrativa.

Há alguns antecedentes a esse episódio da escrita que precisam ser observados, já que estão em consonância com o projeto mal realizado de escrita por parte de Martim. Extasiado pela experiência sexual que teve com Ermelinda³¹⁶, anteriormente à sua decisão de escrever, Martim caminha a um rio próximo ao depósito para molhar o rosto e repousar. Nessa ocasião, ocorre-lhe a percepção de que Ermelinda tinha a esperança íntima de que ele lhe exprimisse uma palavra: “A lucidez exagerada pela felicidade fê-lo compreender que ela esperava dele *uma palavra*, e que estava presa a ele pela última esperança.”³¹⁷ Esse é o motivo inicial de toda a sua busca por uma palavra, e que o move a escrever, em seguida, no depósito. Assim, uma palavra é evocada: “misericórdia”. “Mas que poderia ele lhe dar, senão a misericórdia? Foi nesse instante que, incerta e mal orquestrada, pela primeira vez se insinuou nele *a antiga palavra misericórdia*.”³¹⁸ Antes de pôr mãos à obra, ele divaga contemplando o rio, deixando-se levar por um sentimento androcêntrico que faz corresponder a potência sexual masculina a uma *potência total*. É bem aí que o discurso do narrador vai insinuando o fracasso do posterior desejo de Martim de “encontrar a palavra”, num jogo de linguagem em que provavelmente ressoa uma tensão entre a androfilia localizada em momentos pontuais da narrativa (que tem seu ponto de partida em algumas personagens) e a consciência tácita que o narrador nos veicula

³¹⁶ No capítulo 7 da segunda parte, “Nascimento do herói.”

³¹⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 157, grifos meus.

³¹⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 158, grifos meus.

de que a potência sexual masculina não necessariamente garante a atualização dessa potência em palavra, e muito menos em realização artística:

Diante da água que o assassinava com seu brilho de foice, tudo era seu, uma felicidade tonta encheu sua cabeça, ele ainda sentia nos braços o peso que tem uma mulher submissa. Iniciado como um homem que vive. Mesmo que não tivesse tempo de ser mais do que um homem que vive. Foi um instante raro, e sem vaidade ele assim o tomou [...] ³¹⁹

A palavra “misericórdia” lhe ocorre então, de forma oscilante. Ela ora se apresenta como elemento que o convence de que seria a palavra justa a ser empregada por ele a Ermelinda, ora se apresenta como elemento do qual ele desconfia. No momento em que a palavra lhe ocorre com mais convicção, sugere-se uma correspondência entre ele e Deus, a partir do motivo religioso da misericórdia de Deus pelos homens através de seu filho, Jesus Cristo, o segundo Adão: “E através do amor pelo seu filho escolheu que o máximo poderia ser atingido através da misericórdia. / Seria essa a palavra? Se era, ele não a compreendia. Seria essa a palavra? Seu coração bateu furioso, alquebrado.” Martim, a partir daí, talvez por também ter um filho, se deixa levar mais ainda pela sua atitude divagadora, pensando em tornar essa palavra em ação – numa ação misericordiosa que se transmitiria geracionalmente:

[...] mesmo que ele falasse de seu ‘descortinar’ a uma pessoa apenas, esta pessoa contaria a outra, como numa ‘cadeia de boa vontade’ [...]. E no ar haveria a sub-reptícia notícia assim como a moda se espalha sem que ninguém tenha sido obrigado a segui-la. Pois que eram as pessoas senão a consequência de um modo de compreender e de amar de alguém já perdido no tempo? ³²⁰

Desse modo, ele vai reunindo forças para finalmente partir para a ação de escrever. Provavelmente o texto que ele tinha intenção de escrever se constituiria como uma ação misericordiosa. Afinal de contas, a misericórdia foi a palavra que ele talvez tenha identificado como aquela que traduziria tanto o que Ermelinda desejava receber quanto o que ele mesmo desejava para si. A prática e o resultado da escrita equivaleriam à misericórdia. Também havia o receio, mesmo estando resoluto, do possível fracasso que poderia abatê-lo na sua empreitada:

³¹⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 157.

³²⁰ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 160.

“Isso [o afastamento da ideia de que seu intento seria tolice] o alertou quanto à necessidade de tomar cuidado para não ficar vago, o que era tentação legítima — mas se uma pessoa não se especializava, se perdia facilmente, como se diz de médicos. Era muito difícil ser global e no entanto manter uma forma. Ele não podia se perder de vista.”³²¹

Motivado nessa tarde meditativa junto ao rio, Martim finalmente parte para a ação penosa de escrever, à noite. O elemento noturno é, mais uma vez, evocado como período das grandes descobertas e está também, provavelmente, aliado à perspectiva de crença no sagrado místico por parte do narrador: “Assim como aprendera a calcular com números, dispôs-se a calcular com palavras.”³²² E o que parecia tão possível passa então a embaraçar-lhe pois não tinha mais a “vantagem da embriaguez da tarde”.³²³

Passa-se então a figurar numerosas variações imaginativas do impossível. A primeira variação imaginativa da impossibilidade se sustenta na noção de que Martim era rude demais para a delicadeza da escrita. De todo modo, ele se esforça de tal modo na tarefa de escrever que o narrador compara a sua situação com outras igualmente difíceis: “Ele agora era um homem lento e aplicado, com *o rosto que uma mulher tem ao enfiar a linha na agulha*.”³²⁴ A dificuldade aqui existente pode ser revelada pelo intertexto implícito evocado por essa comparação de Martim com a mulher enfiando a linha na agulha. De acordo com o evangelho de São Mateus, Jesus diz a seus discípulos: “E ainda vos digo que é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus.”³²⁵

A passagem da escrita de Martim pode ser uma alusão ao próprio ato transgressivo de escrever se levarmos em conta que o Texto (A Bíblia) já foi escrito. Escrever o Texto é a proibição e ao mesmo tempo é a transgressão. Curiosamente, as figuras sociais a que outros excertos dessa passagem remetem, um “dócil analfabeto” e “um velho que não aprendeu a ler”, podem ser variações imaginativas das figuras que recebem a misericórdia divina, por serem simples de espírito³²⁶, de acordo com o evangelho de Mateus: “Como um dócil analfabeto, estava em situação de pedir a alguém: escreva uma carta para minha mãe dizendo o que

³²¹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 160.

³²² LISPECTOR, C. Op. cit., p. 162.

³²³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 162.

³²⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 162, grifos meus.

³²⁵ Bíblia, Mt, 19:24.

³²⁶ Idem, 5: 3-11.

penso.³²⁷ [...] E como um velho que não aprendeu a ler ele mediu a distância que o separava da palavra.”³²⁸

Outras analogias se desenvolvem, de modo a criar o efeito da impossibilidade sob a imaginação particular do narrador: “E hesitava, mordida a ponta do lápis como um lavrador embaraçado por ter que transformar o crescimento do trigo em algarismos.”³²⁹ O trigo é mais uma referência ao imaginário bíblico. Uma certa previsão de *desilusão*, motivada pela impressão de que as palavras escritas reduzem “o vasto pensamento” a alguns signos também se revela como variação imaginativa da impossibilidade de escrever: “Tinha a impressão defensiva de que, mal escrevesse a primeira [palavra], e *seria tarde demais*. Tão desleal era a potência da mais simples palavra sobre o mais vasto dos pensamentos.”³³⁰ A desilusão é traduzida pela transformação da potência de dizer em impotência, em acanhamento do sujeito que era potente quando estava em silêncio: “Aquilo que enchera com realidade os seus dias reduzia-se a nada diante do ultimato de dizer.”³³¹

Mais adiante, o narrador, intercalando a situação de Martim com o clichê que diz que “de boas intenções o inferno está cheio”, inclui o estatístico na grande galeria de sujeitos que não conseguem dar concretude à palavra que tanto desejam exprimir. Martim seria, desse ponto de vista, um *não realizador*. Ele se reduz a alguém que não ultrapassou a zona de silêncio que precederia o ato concreto de dizer: “Como se via, aquele homem não era um realizador, e como tantos outros, só sentia a intenção, da qual o Inferno está repleto.”³³²

A partir desse instante, o narrador traz implicitamente uma concepção do mal em articulação dialógica tanto com o mito órfico quanto com o mito adâmico. Antes da explanação acerca da articulação dessas duas referências míticas no interior do texto clariceano, será necessário compreender uma técnica narrativa que lhes é correlata. Tomando como procedimento narrativo a espacialização do tempo, técnica reiteradamente explicitada por Gaston Bachelard em *A poética do espaço*, o narrador opõe dois momentos consecutivos que se intercalam no fazer poético: há um momento anterior à emergência da palavra ou da imagem poética, marcado pelo silêncio, pelo vazio, e que o narrador d’*A maçã no escuro* nomeia como *zona sagrada intata*, a qual estaria presente em todo ser humano; e há um momento criativo provocado pela enunciação efetiva da palavra ou da imagem poética, que depende

³²⁷ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 163.

³²⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 164.

³²⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 162.

³³⁰ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 163, grifos meus.

³³¹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 163.

³³² LISPECTOR, C. Op. cit., p. 163.

fundamentalmente do vazio anterior, e que não é nomeado pelo narrador mas viria a elevar a condição de quem consegue “tocar” essa zona sagrada a um patamar ao qual o narrador virá atribuir, mais tarde, traços não-pessoais, talvez traços divinos: “De repente suscetível, [Martim] caíra em zona sagrada que homem não deixa mulher tocar mas dois homens às vezes se sentam em silêncio à porta de casa ao anoitecer.”³³³ Pode-se pensar que o sagrado já existia antes mesmo de sua emergência na forma escrita. Ou seja, para precisarmos melhor, deveríamos dizer que ele não emerge: ele se atualiza por meio do trabalho com a forma poética. Ele está sempre latente e pronto para o uso de quem queira usá-lo. O sagrado não é regressivo, nem prospectivo: ele é ambispectivo; ou seja, se localiza tanto anterior quanto posteriormente à sua manifestação.

A transição da *zona sagrada intata*, imóvel e latente – espacialização do momento anterior à palavra poética –, para a *zona sagrada tocada*, movente por possivelmente pressupor uma hierofania em movimento – espacialização do momento em que a palavra poética efetivamente surge – requereria “humildade e aviltamento”. Dito de outro modo, a transição de uma zona a outra requereria uma disposição subjetiva que simultaneamente integraria, de acordo com sugestões do narrador, duas posturas antagônicas: a primeira, de aceitação “humilde” e respeitosa desse limite humano sagrado em estado de latência; e a segunda, de uma quase iconoclastia, de insubordinação em relação àquele primeiro limite, o qual, mobilizado, faria manifestar plenamente os poderes criativos do sagrado. Aqueles que renunciam à enunciação efetiva da palavra poética não necessariamente saem descompensados dessa experiência negativa. Perde-se a possível hierofania resultante da palavra poética realizada, mas ganha-se uma “integridade avara”:

Dentro desta zona solitária a escolha seria deixar-se tocar com humildade e aviltamento — ou abrigar a integridade do homem que não fala nem age. [Martim] Caíra na avareza que sempre fizera de sua vida algo pessoal. E que tornava ‘fazer’, que seria dar-se, a ação impossível. Covarde diante da própria grandeza.³³⁴

A zona sagrada intata, quando não oportuniza a transição a um estágio de maior potência criativa do sujeito, se torna o fator imaginado como inviabilizador da criação. O leitor pode transpor essa variação imaginativa da impossibilidade para outras áreas da vida que não apenas a da impossibilidade de criação artística. Afinal, essa zona sagrada intata é também uma imagem poética que traduziria a impossibilidade de criação de saídas criativas para todos os

³³³ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 164.

³³⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 164-165.

problemas que possam atravessar a vida dos sujeitos e da sociedade. Quando a resolução de problemas se fixa em parâmetros convencionais já muito conhecidos, é como se um mal estivesse atravancando o raciocínio de quem está tentando calcular uma saída para o que quer que seja. É como se a liberdade fosse negada e não houvesse meios de escapar de um fim trágico predestinado por seres do além. É pelo aspecto *aprisionante* da zona sagrada intata que podemos entrever uma influência do mito órfico em jogo na perspectiva do narrador. Dessa vez, o mito órfico viria reconfigurado a partir da divisão do sujeito em duas dimensões psíquicas: na primeira, estaria uma virtualidade reconhecida por todos como depositária dos meios criativos de resolução de problemas, cujo uso a maioria “sensatamente” evita; na segunda, uma atualidade efetiva da primeira dimensão, realizada só por alguns, a partir de uma ação de “humilde ousadia”, a partir de um “fazer”, que possibilita a soltura da prisão da zona sagrada intata e equivale a um gesto de generosidade consigo mesmo: “[A avareza em relação à zona sagrada] tornara ‘fazer’, que seria *dar-se*, a ação impossível³³⁵. O mito adâmico também pode se mesclar a essa imagem prisional quando se reforça, nessa mesma passagem, a ideia de uma proibição inviolável, irrevogável, aterrorizante e intimidadora, decretada sabe-se lá por quem, mas que remonta implicitamente a Deus interditando aos homens a ingestão do fruto proibido no Gênesis: “[...] de tal modo ele não podia, que o não poder tomara a grandeza de uma Proibição”.³³⁶ Assim, escrever o Texto é violar um interdito sagrado.

Não seria esse intertexto órfico e adâmico uma forma de posicionamento simbólico do narrador a respeito de um agir que ele crê mais íntegro e livre? Para entendermos melhor essa indagação, partamos de uma premissa que parece integrar o pensamento do narrador e que nos conduz a um valor ético que o narrador apresenta em suas entrelinhas: essa obstrução à liberdade dos horizontes de ação humana que é implícita no texto e possivelmente validada pela pré-compreensão do mundo do leitor poderia ser o ponto de partida para essas imagens poéticas de aprisionamento. Quando o narrador sugere que a proibição, presente no mito adâmico, deve ser transgredida de modo que possamos atingir um estado mais íntegro e livre, não estaria ele tentando, simbolicamente, nuançar o modo um tanto trágico de se compreender o mandamento divino da proibição, de modo a ressignificá-lo sob uma perspectiva positiva? Assim, em vez do mito adâmico se cristalizar como uma narrativa que forneceria uma explicação acerca da precariedade da vida e da liberdade humanas após a expulsão das primeiras criaturas do paraíso edênico, a reconfiguração nuançada do mito adâmico operada pelo narrador d’*A maçã no escuro* se presta à demonstração de que a proibição de Deus é, na verdade, uma variação imaginativa

³³⁵ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 165, grifos meus.

³³⁶ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 164.

da autossabotagem que pode surgir no momento de realização de desejos que signifiquem a superação de limites pessoais.

Para os sujeitos se sintonizarem com esses desejos, seria necessário reconhecer as armadilhas de autossabotagem que eventualmente os acompanham de modo que elas não os impeçam de fazer uso pleno de sua liberdade eticamente possível. Ser gente, aqui, significaria cessar de considerar a proibição como algo originário para vê-la como presente que está diante de nós e precisa ser interpretado. A ampliação da ação ética não seria uma rebelião aos valores simbólicos dessas matrizes míticas, mas, sim, resultado direto de sua interpretação acurada e inteligente. O aviltamento a que o narrador se refere, quando ele sugere o contato efetivo com a zona sagrada, pode ser compreendido como a postura do sujeito em face da situação crítica de tomada de decisões difíceis. De modo semelhante, o aviltamento também pode ser compreendido como o ato de ultrapassar leituras habituais do mito adâmico, sobretudo aquelas ligadas ao entendimento do ato transgressivo de Adão como explicativo de uma suposta natureza má humana. Então, proponho que se leve em conta o termo “aviltamento” de modo que os empecilhos envolvidos na situação da tomada de decisões não se tornem barreiras intransponíveis. Para torná-las transponíveis, esse aviltamento mencionado na narrativa deveria ser colocado em prática. No que se refere à relação do aviltamento com o mito adâmico, caberia levar em conta, numa leitura possível desse mito, o fato de só nos tornarmos quem somos, seres livres, por transgredirmos imperativos arbitrariamente estabelecidos. É o que o mito adâmico nos diz, inclusive prescritivamente.

Como mostramos mais acima, o narrador visualiza imaginativamente como infernal o lugar onde estão aqueles que não fazem uso pleno de sua liberdade ética. Onde estariam, conseqüentemente, aqueles que conseguem tocar suas zonas sagradas criativas? O narrador não nos responde a isso, mas nas entrelinhas do seu discurso, no convite implícito que ele nos lança para o ato criador, em imagem e semelhança à sua própria criação romanesca, está subentendido que é um lugar muito distante do indesejável.

Se, por um lado, esse episódio dificultoso da escrita inclusive simula o confronto com a proibição de se escrever do Texto já escrito, o próprio romance *A maçã no escuro*, por outro lado, pode ser a negação efetiva da prescrição bíblica. O romance também pode ser o Texto que se mandou não escrever. Essa prescrição pode ser um momento de *mise en abîme*: o texto de ficção diz que o texto de vida (de Martim) não será escrito. E ao mesmo tempo, a prescrição é contraditória: é exatamente porque o texto de vida está sendo escrito que o texto de vida não será escrito. Não vai haver texto dentro do texto. No final, se pensarmos que Martim planeja

escrever um livro na prisão, em que ele deixará inexplicado o que é inexplicável, há essa possibilidade. Esse texto ficaria de fora do texto (de vida), assim como o romance fica de fora da Bíblia.

Portanto, Clarice peca? Creio que sim e não. A resposta tende a ser positiva se pensarmos que a autora toca, no seu livro, em questões relativas a uma concepção de sagrado que impede que nos exprimamos a esse respeito. Se pensarmos que o território sagrado que ela evoca tem uma dimensão e uma natureza inexprimíveis em termos humanos, estaríamos aquém desse tipo de inteligência e incapacitados de conhecê-lo. Falar dele é, no mínimo, contraditório. A grandeza desse sagrado ultrapassaria a capacidade humana de sua compreensão, de modo que as palavras usadas para exprimi-lo não lhe fariam jus. É como no drama de Martim ao escrever: se imaginarmos que a personagem tinha o desejo de exprimir conteúdos a respeito dessa grandeza incognoscível ou de outras naturezas incognoscíveis, apenas a via negativa seria apropriada como meio de expressão. Aquilo que o conteúdo desejado não é pode ser uma forma palpável de se compreender esse tipo de objeto.

Mas há outras formas de pensarmos essa questão. Se a proibição de escrever o Texto puder se sujeitar à interpretação tanto quanto a proibição que foi dada a Adão – não comer da árvore da vida –, então há a possibilidade de dizermos que Clarice não peca. Ela escreve por possivelmente interpretar a proibição de escrever o Texto como um dado da realidade que não deve ser visto como estático. Se todos deixarem de escrevê-lo, o que será do mundo? Como evoluiremos enquanto indivíduos e enquanto sociedade se não pudermos fazer uso da nossa liberdade de criar e transgredir? É humano abster-se de criar? É de fato verdade que não podemos ressignificar a vida pela escrita em função de uma proibição pretensamente sagrada? Pela via da dúvida, relativizando a ordem de Deus assim como Adão o fez, Clarice violaria a proibição sem necessariamente se crer pecadora por isso. Ela já teve, como Benjamin Moser apontou, um flerte com o ateísmo e, como artista moderna, ela sabe que não é possível dar credibilidade total a qualquer concepção de sagrado e de divindade. Ainda que ela não faça iconoclastia do sagrado, ela também não lhe faz toda a reverência ortodoxa que se poderia esperar. Todo código hermenêutico – seja a Bíblia ou a exegese bíblica, os mitos estabelecidos na cultura etc. – pode vir modificado, parodiado, invertido ou ressignificado pela literatura, mesmo sem se atingir os extremos da iconoclastia e irreverência. Apesar de Adão ser parte intrínseca dos códigos hermenêuticos que se associam à temática do mal, ele mesmo parece ser um modelo exemplar de desvio em relação a esses códigos. Então, estaria a literatura imitando

o desvio de Adão? Seria a grande função da literatura a transgressão dos códigos hermenêuticos?

Considerado ou não como transgressivo, o ato de escrever o romance, por parte de Clarice, ou o ato de escrever o livro na prisão, por parte de Martim, são elementos com os quais o leitor terá contato e que poderão reverberar nele de diferentes formas, podendo transformá-lo. Uma consequência desses eventos para a ação e o horizonte do leitor é o estímulo à vontade de escrever. Se considerarmos que a obra se realiza efetivamente a partir da leitura, então a transformação maior ou o “pecado mais grave” vai vir das iniciativas que o leitor vier a ter no sentido de partir para uma ação que signifique uma ampliação de sua liberdade. Por exemplo, ele pode se integrar à comunidade de escritores, ou pode ter uma participação mais ativa na vida literária. Como diz Hélio Salles Gentil, a propósito do processo de refiguração ricœuriana, “O que se pede ao leitor não é uma atualização, mas uma realização, de que os convites à participação do leitor na literatura contemporânea são apenas a expressão mais radical. A diferença dessa participação em relação aos clássicos não é de natureza, mas de grau.”³³⁷ Aqui, entendo que Hélio Gentil pode estar se referindo à participação do leitor também no sentido de uma leitura mais substancial, mais interativa com o texto, que contribua para o preenchimento das lacunas do texto. A propósito da diferença entre *atualização* e *realização*, cabe dizer que a primeira é uma categoria criada por Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) para a leitura de obras literárias mais antigas, distantes da contemporaneidade. Atualizar seria trazer a interpretação de um texto do passado para o presente histórico. Por seu turno, Ricœur compreende que a categoria da “realização” não equivale à atualização. Ele entende que realizar é conseguir estabelecer pela interpretação uma dialética entre a leitura e a ação, numa dimensão prática. A realização, na leitura, se traduz por um novo horizonte de ação para o mundo do leitor. Desse modo, o leitor, ao realizar, não fica preso aos limites do momento da produção do texto que ele lê, mas, sim, vê nele um sentido prático, ético.

Depois de toda a tentativa de escrever e dando poucos passos definitivos, Martim adormece. Acorda no meio da madrugada ouvindo o som de um pássaro, mais um símbolo da liberdade a que a personagem queria tanto se agarrar enquanto tentava escrever. Dessa vez, não quis pegar o pássaro como no episódio das pedras. “O calmo canto chamando levou o homem a um paroxismo: tapou os ouvidos.”³³⁸. Daí em diante, o narrador devaneia sobre a desistência

³³⁷ GENTIL, Hélio de Salles. “Do mundo do texto ao mundo da ação: a que se referem os romances?”, em *Para uma poética da modernidade*. Uma aproximação à arte do romance em *Temps et Récit* de Paul Ricœur, São Paulo: Edições Loyola, 2004, p. 226.

³³⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 173.

de Martim em relação à tarefa de escrever: “Foi só então que o homem percebeu que na verdade ansiava por ouvi-lo. Parece que muitas vezes se amava tanto uma coisa que por assim dizer se tentava negá-la, e tantas vezes é o rosto amado o que mais nos constrange.”³³⁹

Como a liberdade simbolizada no pássaro vem a ser associada à liberdade da realização do desejo de escrever, então o narrador passa a extrair uma lista de causas para o fato de Martim ter tapado os ouvidos para o canto do pássaro, até chegar a uma hipótese sobre a causa do crime de Martim – mesmo que ele não a confirme nesse momento em que ele tenta escrever. O crime é fruto de um intenso amor. Tal como ele ansiava ouvir o pássaro e tapou os ouvidos, ele se acovardou diante da atividade da escrita. O sujeito e o objeto do amor acompanham a seguinte lógica: se o amor do sujeito ao seu objeto for intenso, é possível que o sujeito o negue. É por essa lógica informada pelo narrador que Martim chega a se questionar “se ele não fugira do mundo por um amor que ele não pudera tolerar.”³⁴⁰ Seria então o caso de pensar que o mal, conforme sugere o narrador, também pode ter origem no sentimento de não se conseguir administrar e tolerar a grandeza contida na máxima liberdade eticamente possível de que podemos desfrutar? O próprio Martim vem a confirmar essa hipótese, no episódio dos quatro cavalheiros trazendo-o de volta ao mundo social trivial: “‘sim, fora por amor, não por sua mulher, mas por amor’, pensou pestanejando, ‘um crime de amor... pelo mundo’, arriscou ele encabulado, tentando sem jeito a presunção.”³⁴¹

O amor pelo mundo é uma reformulação mais bem esculpida da sugestão inicial de explicação do crime de Martim pela via do ciúme, a qual parte de Vitória: “Por ciúme, disse Vitória arrasada. Amava-a tanto que chegou a... – a mulher silenciou abismada, olhando aquele homem profundo.”³⁴² O ciúme, identificado socialmente como “amor excessivo” mas que pode também representar um desejo de controle sobre os atos dos cônjuges ou parceiros numa relação monogâmica, não é uma explicação que contenta Martim. O fato dele criar um desdobramento para a explicação insatisfatória (o ciúme é substituído pela possível explicação satisfatória do amor que ele sentia pelo mundo) pode ser uma estratégia de aperfeiçoar o que Vitória sugeriu. Martim desejava, naquele momento, ser aceito, então ele não mede esforços no sentido de evitar contrariar os outros. Mesmo sabendo que a lógica trivial lhe imputa um crime passional, ele demonstra intuir – pelo menos por meio da voz do narrador – que seria mais satisfatório lhe imputar o mal: “[...] lhe pareceu que se tivesse cometido apenas um crime passional teria

³³⁹ Idem, p. 173.

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 288.

³⁴² LISPECTOR, C. Idem, p. 287.

evitado o crime maior: o de duvidar. E afinal, *a verdade é coisa secundária – se se quiser o símbolo.*”³⁴³ Assim, é como se a raiz do problema não fosse o crime, mas o mal, o qual por sua vez se materializa no símbolo. O mal é uma questão simbólica, já que se manifesta nos seus símbolos correlatos. Na passagem da escrita que (não) se faz, temos, então, uma coerência entre essa explicação feita nos momentos finais da narrativa e o que o narrador vinha anunciando a respeito da desistência de escrever como resultado de um excesso de um amor pelo mundo, que não se poderia tolerar e que geraria a fuga do escrever.

Como já disse, a dificuldade de Martim para a tarefa de escrever o estimula então a um projeto: o de escrever um livro na prisão. “Mas com a imaginação ele escreveria na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto?”³⁴⁴ O livro teria a seguinte dedicatória: “‘Em homenagem aos nossos crimes’. Ou, quem sabe, talvez: ‘Aos nossos crimes inexplicáveis’”³⁴⁵. Se se tentasse recapitular que crimes inexplicáveis são esses, poder-se-ia mencionar o “crime” de amar, por parte de Vitória; o crime de ser gente, principalmente por parte de Martim; e até mesmo o crime de escrever, de Clarice e que, em alguma medida, Martim também tentou cometer. Nesse sentido do crime da escrita, violadora da prescrição bíblica, não necessariamente ele conseguiria concretizar uma escrita satisfatória na prisão, uma vez que o narrador comenta que a impossibilidade sempre acompanha os humanos, mas a “realidade pertence a Deus”. Ou seja, uma dimensão mais verdadeira é cognoscível, para a perspectiva desse narrador, somente no universo divino, enquanto que o universo humano seria o lugar da falta, da precariedade e da impossibilidade.

De todo modo, enquanto podemos ver em Martim uma desistência de escrever que o leva a postergar seu desejo para o futuro, ao planejar escrever o livro na prisão, Clarice, apesar de muito identificada com esse personagem, se diferencia dele por conseguir efetivamente escrever seu livro *A maçã no escuro*. Pode-se compreender que, apesar da escrita não ter se feito para Martim e ter se deslocado para o futuro, um componente importante é invocado para que a escrita efetivamente se faça: “Mas *com a imaginação* ele escreveria na prisão a história muito torta de um homem que teve... Teve o quê? Digamos: pena e espanto?”³⁴⁶ É o vasto campo da imaginação que precisará ser explorado para que Martim, ainda que em situação de encarceramento prisional, desfaça paradoxalmente suas amarras e se lance no processo criativo. A dinâmica entre prisão e liberdade que se percebe nessa situação pode metaforizar os próprios

³⁴³ LISPECTOR, C., Idem, p. 295, grifos meus.

³⁴⁴ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 305.

³⁴⁵ Ibidem.

³⁴⁶ LISPECTOR, C. Idem, p. 305, grifos meus.

conflitos implicados no trabalho tanto artístico e intelectual quanto em quaisquer outras atividades que exijam criatividade.

5.7 OUTRAS REPRESENTAÇÕES DO MAL

No sentido de vermos outras apropriações simbólicas operadas pelo romance que não sejam apenas ligadas aos mitos do mal que apresentamos sucintamente, podemos notar que o romance demonstra se valer de um repertório cultural que nos coloca também a questão do mal e que oportuniza mais reflexões sobre Martim e Vitória. Vou analisar aqui três dessas outras referências: uma gravura de São Crispim e São Crispiniano, no depósito de lenha onde Martim dormia, a história de Cinderela e a história de Barba Azul.

Comecemos pela gravura de São Crispim e São Crispiniano³⁴⁷, que é mencionada no sexto capítulo da primeira parte, em que se descreve o depósito de lenha, onde Martim passou a dormir quando entrou na fazenda. Nesse espaço, Martim nota que há uma gravura fixada na parede, com uma representação de São Crispim e São Crispiniano, considerados mártires pela tradição católica. Com uma história cercada por lendas fabulosas, sabe-se que os dois exerciam o ofício de sapateiros, professavam fé cristã e foram perseguidos e executados pelos romanos sob o império de Diocleciano, por volta de 290 d. C. Martim se assusta ao ver que, acima da gravura, havia uma outra com os dois sapateiros “fervendo dentro da caldeira”³⁴⁸ e inclusive ele se questiona: “qual foi o crime deles?” Mesmo no estado de “pessoa em greve”, pelo menos a ideia de crime não lhe é inacessível, tanto que ele resolve o contraste entre as duas gravuras pela via causal do “crime” – ainda que hoje essa pena seja inimaginável no contexto de laicidade dos Estados do Ocidente moderno. Mesmo com a possibilidade de criar o elo causal gerador da segunda gravura, dos santos borbulhando na caldeira, o que não ocorre a Martim é a possibilidade de comparar com a sua própria situação o crime seguido da punição imposta aos dois sapateiros. A analogia entre os santos e Martim tem algum nível de pertinência: assim como os santos foram condenados por não renunciarem à sua crença religiosa, Martim não espera ser condenado por sua descrença simbólica, pela sua estranheiridade à cultura. O desfecho ambíguo de Martim, que aceita o seu indiciamento mas não necessariamente se identifica com o processo ressocializador e muito menos com o quadro de valores das

³⁴⁷ Na seção de **Anexos**, há algumas pinturas retratando os dois santos.

³⁴⁸ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 75.

personagens que conduzem o seu processo incriminador, é o motivo que limita a analogia pois ele nos impede de colocar Martim na posição de mártir. O consenso que ele procura ter com esse processo, ainda que possivelmente a contragosto, já o retira da posição de mártir. Uma ocasional paranomásia forçada – não dada pelo texto original, mas subentendida de alguma forma – entre o nome de Martim e os “mártires” pode dar esse efeito de nivelamento, mas ainda assim as diferenças são notáveis. Afinal, no entendimento de Martim, ele não cometera um crime, mas sim “o grande pulo”. Ainda assim, a ruptura total com o universo simbólico se mostra improvável nesta passagem. O narrador revela a dificuldade de isenção por parte de Martim quando ele observa um material carregado de simbolismo: “Aquilo que o homem aprendera e não esquecera de todo ainda o incomodava; era difícil esquecer. As coisas simbólicas sempre o haviam incomodado muito. Mas estava tão bruto quanto a comida que lhe pesava no estômago.”³⁴⁹ Por essas considerações, percebe-se que as gravuras não aparecem de modo fortuito. Elas reforçam a associação entre Martim e o crime, e oferecem alguma sugestão de sentimento religioso e do senso estético um tanto macabro por parte de Vitória.

Algumas considerações podem ser feitas a propósito do que poderia significar a condenação de “arder na caldeira” para Martim e para Vitória. Ora, ambos provavelmente pensam de forma diferente a esse respeito. No que diz respeito à Vitória, até o momento em que ambos confessam seus males, nota-se que ela não acredita ter cometido um crime que a levasse à mesma condenação imposta aos dois santos. Ao mesmo tempo, a presença de um quadro como esse em seus aposentos pode demonstrar um apreço por parte de Vitória em relação à abnegação dos santos diante da pressão exercida pelos romanos. Se, por um lado, Vitória não se julga criminosa por não ter cometido ilícitos previstos em lei – ela se julga provavelmente uma figura do bem, inclusive, mesmo que depois ela interprete que cometeu o mal, –, por outro lado, pode ser que ela partilhe da mesma fé fervorosa dos santos que os levou a não renunciarem à sua crença mesmo diante da ameaça de serem mortos. Pode ser que, diante de leis que ameacem sua fé, ela queira imitar a martirização deles. Aliás, o possível desejo de Vitória de ser santa vem a ser manifesto em outro momento na narrativa, na ocasião em que ela e Martim conversam longamente após a grande chuva. Algum tempo depois de Vitória afirmar-lhe que o único caminho para a salvação era a santidade (“só a santidade salva! Que é preciso ser o santo de uma ação! Ou de uma pureza, que só a santidade salva”³⁵⁰), o narrador, numa postura intrusiva, revela como de fato ela pensa a respeito dos santos: “A santidade era uma

³⁴⁹ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 75.

³⁵⁰ LISPECTOR, C. Op. cit., p. 250.

violência a que ela não teria coragem; de algum modo uma pessoa ruim era mais caridosa que um santo, a santidade era um escândalo a que ela não tinha coragem.”³⁵¹

À parte essas considerações mais diretamente ligadas à relação de desejo problemático de Vitória pela santidade – o desejo é problemático, pois, a depender dos juízos do narrador, ela não o realizará jamais –, cabe apontar para um fator que, para Vitória, mereceria a punição na caldeira: a sexualidade em não-conformidade com a moral convencional ou com a moral religiosa. Essa possibilidade de leitura é autorizada pelos apontamentos que se faz, na narrativa, a respeito de uma concepção de corpo que provavelmente é negativa para Vitória. Nesse sentido, basta lembrarmos as restrições de contato corporal que ela impunha na sua relação com Ermelinda (“a primeira coisa que tivera que cortar severamente na prima fora a tendência a procurar apoio e contato físicos, a pousar a mão no seu ombro, a procurar seu braço quando caminhavam juntas”³⁵²), além da alegação de que sua alma seria suja (“minha alma é suja, minha vida é truculenta, eu não sou boa, eu...”³⁵³). Como já apontei em minhas observações a respeito do mito órfico, há nessa última afirmação de Vitória a adesão ao ideal que se pressupõe no mito órfico, com uma inversão de princípio: ela parece desejar ter uma alma “limpa” para habitar em seu corpo. Para o mito órfico, o mal é instaurado quando do contato da alma com a matéria corporal ruim. Ademais, o próprio fato dela pensar em Martim pode ter sido considerado pecaminoso, do ponto de vista dela própria, já que, nesse ínterim, pode ter-lhe ocorrido um prazer corporal que ela acredita ser errado ou pecaminoso sob o olhar da divindade. Nesse sentido, cabe nos remetermos ao momento em que ela rememora o primeiro contato de Martim com a fazenda, e ela visualiza o instante em que o estatístico toma água:

Então, sentada na escuridão e como se não tivesse havido interrupção, retomou o pensamento que tivera ao ver Martim pela primeira vez diante do alpendre: um homem de pé tendo na cara a grosseira beatitude de ter satisfeito a sede – e já então ela não soubera dizer se achava isso bonito ou feio. [...] a senhora de novo pareceu intrigada com aquela cara indiferente onde no entanto *os traços físicos eram de pura malícia*. [...] a mulher imaginou que se ao lado dos traços maliciosos a expressão também se tornasse maliciosa, então – então ela teria visto a cara do riso e do mal. *Estremeceu então de prazer*. [...] ³⁵⁴

³⁵¹ LISPECTOR, C. Idem, p. 251.

³⁵² LISPECTOR, C. Idem, p. 66.

³⁵³ LISPECTOR, C. Idem, p. 251.

³⁵⁴ LISPECTOR, C. Idem, p. 218-219, grifos meus.

Misturam-se nessa rememoração de Vitória acerca do rosto de Martim traços de beatitude, como a dos santos que ela provavelmente aprecia, e traços malignos, os quais, apesar dela provavelmente rejeitar – lembremo-nos do seu ideal de pureza órfica que ela preza (de acordo com Vitória, “só a santidade salva!”³⁵⁵) –, os leva ao prazer corporal e ao prazer de pensar no que se ama.

Quanto à Martim, nota-se a sua ignorância acerca do material simbólico apresentado na gravura. Desse modo, não lhe ocorrem parâmetros para fazer associações entre a gravura e sua relação com o crime. Ainda assim, o narrador nos informa a respeito do incômodo que materiais dotados de simbolismo lhe evocavam. Também não se reconhecendo criminoso, ainda que tendo cometido ou tentado cometer um crime previsto em lei, Martim parece não ter identificação ou admiração pelo ato dos dois mártires. Dada a sua posição pouco ou nada aderente ao sagrado místico do narrador, é como se não valesse a pena tal sacrifício. Essa não-adesão ao sagrado místico pode ser vista como sendo até mais intensificada nesse exato momento em que ele observa a gravura, já que ele estava bem afastado dos valores partilhados socialmente, entre os quais os valores da tradição católica.

Se os dois santos puderam nos fazer pensar principalmente em Martim e contribuíram também para captarmos uma faceta de possível adesão religiosa de Vitória, outras referências simbólicas explícitas no capítulo 3 da terceira parte, em que se dá o episódio da grande chuva, apontam mais diretamente para Vitória, além de também poderem oferecer uma visão sintética das duas personagens. Elas provêm de contos infantis de origem medieval, replicados em numerosas versões, das quais as mais conhecidas são as de Charles Perrault (1628 – 1703). Cinderela é a personagem da qual *A maçã no escuro* se apropria para evidenciar traços que evocam a situação paralela de Vitória, ainda que elas mobilizem seus desejos usando recursos diferentes: o elo que as conecta é a *escuridão noturna* em meio à qual ambas têm de se haver com uma verdade pessoal que querem ocultar, cada uma a seu modo. Na fazenda, pouco antes de cair a grande chuva na noite alta, Vitória sente uma espécie de transe epifânico por reconhecer o sentimento amoroso que ela nutria por Martim, afeto até então oculto ou deliberadamente omitido. Sente dificuldade para repousar, pela tensão do controle que ela tenta impor à sua alegria e por sentir remorso de ter denunciado Martim. Passa-se a emergir à superfície mais visível o sentimento até então inexplorado por Vitória. De modo associativo, Cinderela, no ápice da alegria de ter seduzido o príncipe a despeito dos obstáculos da família, é obrigada a se conter e a fugir desesperadamente pois o marco definitivo estabelecido para que

³⁵⁵ LISPECTOR, C. Idem, p. 250.

a magia aplicada à personagem expirasse, à meia-noite e um, aproximava-se e Cinderela retornaria à sua condição social modesta. Aqui o elemento oculto da sua pobreza emerge à superfície visível. A apropriação dessa história por Clarice, mesclando o aspecto da escuridão noturna, as transformações, os ocultamentos e as revelações dessas personagens, é atravessada pela crença associada ao sagrado místico de que esses processos são designados por Deus, entidade em cujo domínio “se entra” à meia-noite:

À meia-noite Cinderela seria os trapos que na verdade era, a carruagem se transformaria na grande abóbora e os cavalos eram ratos – assim foi inventado e não mentiram. À meia-noite entrava-se no domínio de Deus. Que era um domínio tão espesso que uma pessoa, não conseguindo atravessá-lo, ficava perdida, ficava perdida nos meios de Deus, sem entender seus claros fins. Pois ali estava aquela senhora [Vitória] em face de seu corpo que era um meio, e onde ela de repente se enlaçara sem poder sair.³⁵⁶

Como se percebe, essa linguagem tenta traduzir para o plano imaginativo uma concepção de “vida”, e para isso recorre à afirmação do vínculo, posto intuitivamente, entre a *escuridão noturna*, *Deus*, o *corpo* e a *vida*, sugerindo que o raiar do dia marca o encerramento do domínio noturno, no qual se manifestam plenamente as condições de uma vida dotada de inteireza, para se iniciar o ciclo diurno, no qual a vida tem menor inteireza, dando lugar a uma outra ordem de coisas. Como se a dizer que o período noturno é ocasião propícia à fundação da vida “plena” e aos desígnios criativos de Deus, ao passo que o período diurno é destinado à manutenção e ao emprego dos produtos divinais provenientes da escuridão noturna. Assim, abrir-se-ia à noite a oportunidade para um momento de inauguração e reinauguração dos seres, e imaginativamente podemos entender esse momento inaugural como obra divina, aquela que só pode ser executada por meios obscuros, irreduzíveis à explicação ou cuja explicação nos é inacessível.

Curiosamente, a narrativa apresenta um recorte peculiar a respeito dos bichos, como se eles ficassem acordados à noite, fazendo uso do dia para repousar em “suas tocas” e saindo delas à noite, como o trecho a seguir confirma:

E os meios de Deus eram uma tão pesada força de escuridão envolvente – que os bichos saíam um por um da toca, protegidos pela suave possibilidade animal da noite. [...] Absorta, quieta, ela ouvia os sapos. Ser sapo era a humilde

³⁵⁶ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 222.

e grosseira forma de ser um bicho de Deus. [...] também a senhora parecia um sapo na cama, com aquela alegria primária de domínio que as coisas no escuro têm, tão enroladas são, e elas mesmas tão escuras. Como um bicho verde, pois, sentada na cama...³⁵⁷

Como se vê, os bichos se acrescentam ao vínculo imaginativo entre Deus, o corpo, a vida e a noite. Há bichos que efetivamente se mantêm em vigília noturna, mas essa imaginação a respeito do cosmos concebe que a maioria dos bichos, talvez a sua totalidade, se comporta da mesma forma: “os bichos saíam da toca um por um”. A própria Vitória é representada com essa animalidade, a partir da comparação da sua figura com a dos sapos: “também a senhora parecia um sapo na cama”³⁵⁸. De todo modo, no episódio inaugural da narrativa, já há um prenúncio desses elementos que se mostram vinculados, em que Martim repousa num ambiente similar, em que se afirma “a secreta urdidura com que o escuro se mantém”³⁵⁹. É justamente esta escuridão noturna que oferece, e seus elementos integrantes, de acordo com a imaginação e a intuição narrativas, a possibilidade da vida se fazer, se refazer, se reinaugurar, de modo a assegurar um novo dia. Note-se também a importância da reiteração da escuridão não só porque esta é aludida nessas duas passagens – na de Martim quando de sua estada no hotel e na de Vitória quando, ao revisitar seu percurso até a grande chuva, reconhece seus afetos românticos –, mas também porque a escuridão remete à opacidade, àquilo que não se pode verificar com clareza. Um pouco ao sabor das associações, convém não ignorar a identificação que fiz entre essa opacidade, que é muito significativa na obra, e a própria opacidade da vontade, à qual Ricœur se referiu de modo a compreender que a tensão entre atividade e passividade no querer, da forma como resumimos no capítulo precedente, favorece a possibilidade humana do mal.

O conto de Barba Azul, escrito também por Charles Perrault, vem a ser mais uma referência simbólica explicitamente apropriada pela narrativa e evocado justamente nesse episódio da grande chuva. Mara Negrón-Marrero, a que nos referimos em seções anteriores, já sublinhou que o conto oferece uma chave de leitura, que julgo válida, acerca da economia libidinal de Vitória, cuja relação com Martim encontra diversos paralelos com a situação posta no conto. A essa leitura de Mara Negrón-Marrero, vou acrescentar um componente de leitura que, a meu ver, alarga a compreensão da mutação de Vitória a partir do reconhecimento do mal. Quando Vitória está em vias de perceber o quanto ela era regulada por um senso de repressão de si mesma, colocando à margem seus reais desejos até então “intactos”, o narrador coteja esse

³⁵⁷ LISPECTOR, Op. cit., p. 222-223.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ LISPECTOR, Op. cit., p. 12.

momento revelador e fundante do seu ser com um momento igualmente revelador do conto de Barba Azul.

Vou sintetizar os elementos do conto para compreendermos melhor esse cotejo e os diversos paralelos que essa história pode nos apresentar em relação à situação de Vitória e de Martim. Trata-se de uma história que nos apresenta um rico senhor, o Barba Azul, que assustava as pessoas de sua cidade tanto por sua feiura quanto pelo fato de ter se casado várias vezes e ninguém saber o paradeiro de cada uma das esposas que ele teve. Ao anunciar a uma vizinha o desejo de se casar com uma de suas três filhas, a família sente que há um problema, uma vez que nenhuma das filhas demonstrou ter vontade de esposar o rico senhor. De todo modo, uma dessas filhas decide aceitar o pedido de Barba Azul. Findo um mês de casamento, Barba Azul viaja a trabalho e deixa com sua esposa todas as suas chaves, entre as quais aquela que abriria uma porta “secreta”, para cuja abertura o seu marido não lhe dá permissão. Entretanto, tomada pela curiosidade e pela tentação, a esposa decide abrir a porta “secreta” mesmo assim. Tendo aberto a porta, ela vê que no piso, sujo de sangue, refletiam-se corpos de várias mulheres mortas. Assustada, ela deixa cair a chave no chão, a qual acaba se manchando de sangue. A esposa não consegue apagar a mancha que impregnou a chave, e, ao voltar de viagem, Barba Azul, furioso pela revelação do segredo, tenta assassinar a mulher. Ela consegue ser salva com a ajuda de sua irmã mais velha Anne e a de seus dois irmãos.

Como se pode perceber, em vários aspectos a revelação de Vitória e a da mulher de Barba Azul se assemelham. Em ambos os casos, as revelações alcançadas implicam a ruptura de um padrão: a esposa de Barba Azul, ao abrir a porta, rompe com o acobertamento do padrão delituoso do esposo e com o mistério acerca das suas ex-esposas, enquanto Vitória, ao permanecer acordada pensando em Martim momentos antes da noite chuvosa, rompe com o padrão autoimposto de repressão a seus sentimentos. Nota-se também a influência decisiva da *tentação* movendo as duas mulheres em direção a essa ruptura. No episódio da grande chuva, inclusive, o narrador reitera a ideia de que o *erro* e a *cobiça* moviam Vitória para essa mudança:

Fora erro involuntário o seu o de acordar durante a noite que é feita para se dormir, como se tivesse aberto sem querer a porta proibida do segredo e visse as lívidas esposas do Barba Azul. Fora erro involuntário e perdoável. Mas já era mais que simples erro não ter fechado a porta, e ter cedido à tentação de ganhar poder naquele silêncio onde, porque ela não quisera se limitar a usar apenas as Suas palavras compreensíveis, Deus a deixara só. Provavelmente ela contara com um Deus mais forte que seu erro e mais forte que sua vontade de errar. Mas o

silêncio a envolvia. E a senhora, em face de sua cobiça, estava sentada. Meu Deus eu Vos perdão, disse fechando os olhos antes de continuar irreprimível na sua alegria.³⁶⁰

Diferentemente da história de Barba Azul, é Vitória quem dá as chaves ao seu “malfeitor”: ela dá a Martim as chaves do depósito, para ele dormir, de tal modo que a contiguidade dos donos das chaves – Barba Azul e Vitória – reforça algo de monstruoso em Vitória. A monstruosidade que fica nas entrelinhas pode ser aquela que, tendo sido feita a denúncia, acaba por tornar Vitória inevitavelmente uma insensível com os próprios sentimentos e com Martim. Ora, ao leitor foram dadas várias oportunidades ao leitor no sentido dele não colocar Martim imediatamente numa situação negativa pelas variações imaginativas que essa narrativa ficcional fornece sobre a ideia de crime, sobre as regras sociais, sobre habitar um outro mundo que não seja o mundo humano que nós construímos. Assim, é inevitável que o referencial de Martim e de seu crime apresentado com muitas variações imaginativas que nos afastam de uma noção estrita de crime venham gerar como contrapartida a impressão de que o crime de Vitória é um ato de monstruosidade contra si mesma e contra Martim. Se, do ponto de vista de Vitória e de uma visão de mundo estrita, sua denúncia é um ato de contribuição à humanidade, um ato que promove o bem, o leitor pode ter dissolvido a noção usual de crime, uma vez que, a história, por ser movida por variações imaginativas acerca do crime, torna o ato supostamente bondoso de Vitória, na verdade, em uma realidade contrária ao bem.

Outra contiguidade de situações se estabelece no fato de Martim ter tentado matar a esposa, e Barba Azul ter matado suas seis esposas. Então aí se misturam em Vitória e em Martim os signos que estavam presentes na história de Barba Azul. Além disso, o fato de haver uma vítima e um algoz nessa narrativa de Charles Perrault suscita um questionamento acerca das relações de identificação de Vitória com tais elementos. Com qual deles ela mais se identifica? Com a vítima ou com o algoz? Seu choque na noite da grande chuva decorreu da experiência do contato com o desconhecido, análoga à da esposa do Barba Azul, ou da revelação de seu segredo, análoga à do próprio Barba Azul? Parece haver uma ambiguidade de identificações. Vitória talvez se veja como algoz e vítima simultaneamente, pois o atentado que sofreu teria partido de si mesma, de sua renúncia aos prazeres do amor.

³⁶⁰ LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 224.

5.8 A LITERATURA COMO INTERPRETAÇÃO DO PASSADO

Até aqui, pudemos ver que o acúmulo de exemplos de liberdade que a narrativa cria em relação aos códigos hermenêuticos com os quais ela dialoga mostram uma faceta singular da literatura: todos eles mostram que a literatura pode ser transgressora dos códigos hermenêuticos. Deformando os valores fixados na História, inclusive os valores sagrados, parodiando-os ou simplesmente fornecendo a eles novas significações, promovemos a nossa liberdade. A literatura se serve do que já está dado, das interpretações que já estão dadas acerca dos temas com os quais ela trabalha, para fornecer alguma outra imagem ou ideia que responda a questões que estejam no seu horizonte de produção.

A maçã no escuro, como viemos tentando dizer, é nesse sentido associada intertextualmente aos mitos do mal e a outras histórias que trazem em alguma medida a temática do mal, mas há todo um trato especial que lhes é destinado de modo a configurá-los de forma particular. A história de Adão é marcada pelo seu desvio em relação à ordem divina de não comer da árvore da vida. De forma semelhante, o romance em si pode tomar como modelo de ação a transgressão de Adão, tornando-se um romance transgressor que ganhe existência própria. Vimos também que o escrito de Martim, seja aquele que ele não conseguiu produzir satisfatoriamente, seja aquele representado pelo livro que ele tem a intenção de escrever, talvez imite o gesto transgressor de Adão.

Quando finalmente Vitória se revela um pouco mais a Martim e aos leitores, ela talvez anuncie uma outra faceta da literatura. Ao compartilhar com Martim os acontecimentos relativos ao rapaz da fogueira, ela se dá conta de que tem em si mesma muitas experiências, entre as quais apenas uma parcela mínima já havia sido antes rememorada. Vitória percebe que pode se valer da lembrança das experiências ainda não rememoradas para sentir uma ampliação de sua própria liberdade. “Estremeceu ao pensar que se não tivesse contado a Martim sobre o rapaz da fogueira, talvez ficasse para sempre ignorando acontecimentos seus, seus de direito. Pois só ao contar é que ela se lembrara... [...] e que também isso era vida sua, ah, quem sabe se a veemência se devia dar ao que se esquecera, quem sabe.”³⁶¹ Ela se surpreende ao conseguir reunir experiências de seu passado em conjunto com suas interpretações, de modo a contar uma história. Cabe aqui uma pergunta: a literatura disporia não só da possibilidade da transgressão aos códigos hermenêuticos, mas também da possibilidade de interpretação do passado? Como diz o narrador, talvez plasmando seu pensamento com o de Vitória: “Porque o passado tem a

³⁶¹ LISPECTOR, C. Idem, p. 269.

riqueza do que já aconteceu.”³⁶² Assim, uma aparente pobreza de acontecimentos pode se enriquecer pelo exercício da rememoração e pela atribuição de valores e interpretação aos eventos rememorados. Pode-se criar elos nunca antes estabelecidos. Possibilidades adormecidas ganham uma dimensão mais rica e concreta.

Martim, de certa forma, pelo enfado que sente nessa conversa com Vitória, acaba por mencionar um elemento importante e que poderia auxiliar na rememoração e na valorização de dados esquecidos do passado. Ele traz a hipótese de que o amor resolve aquilo que não se explica: “Tudo o que a gente não entende, se resolve com amor. A senhora precisaria de encontrar um amor.”³⁶³ Obviamente, esse aconselhamento soa um tanto simplista, mas é possível identificar nele um fundo de verdade e que representaria uma possível saída para o mal. Talvez o amor cumpra o papel de nos salvar do mal. E o que ele diz soa ainda mais verdadeiro se levarmos em conta que, logo após a sugestão de Martim no sentido de Vitória “encontrar um amor”, ela é tomada de admiração por si mesma ao perceber detalhes que atravessaram sua própria história e que haviam caído no esquecimento. Uma transformação se opera em Vitória em mediação com a afirmação despretensiosa de Martim em relação ao amor.

Se levarmos em conta o que já pude anteriormente afirmar sobre o papel do amor na narrativa, vemos que há pelo menos dois impactos possíveis do amor sobre os homens. Assim como a linguagem pode isolar ou pode promover elos entre as pessoas, o amor também pode ter um emprego que resulta na diminuição da liberdade pessoal ou no aumento da liberdade pessoal. Diminui-se a liberdade quando estamos tomados, nos próprios dizeres do narrador, por um amor pelo mundo que não se pode tolerar³⁶⁴. Equivocadamente, comete-se o mal, nessa circunstância, para se livrar do mal-estar advindo desse amor intolerável, que causa o incômodo pelo mundo. Assim, fazendo equivaler o amor à liberdade, diz narrador: “E muitas vezes nossa liberdade é tão intensa que desviamos o rosto.”³⁶⁵ Por outro lado, aumenta-se a liberdade quando o amor pelo mundo cabe numa pessoa. Há uma descrição parecida desse contraste quando Vitória lembra a sua breve história com o rapaz da fogueira: “Ele não era nervoso, oh nem um pouco. Havia pessoas assim: a vida era grande nelas mas isso não as deixava

³⁶² Idem, p. 270.

³⁶³ Idem, p. 267.

³⁶⁴ Aqui faço uma referência ao episódio da escrita de Martim, em que o narrador, atestando a desistência de Martim para escrever, diz: “Parece que muitas vezes se amava tanto uma coisa que por assim dizer se tentava negá-la, e tantas vezes é o rosto amado o que mais nos constrange. E a Martim que tanto procurava explicações para o seu crime – ocorreu então se ele não fugira do mundo por um amor que ele não pudera tolerar.” (*A maçã no escuro*, p. 173).

³⁶⁵ LISPECTOR, C. Idem, p. 310.

nervosas.”³⁶⁶ E de fato, estar nervoso é, em alguma medida, estar sujeito a um excesso de estímulos e de elementos da vida que são jorrados como numa torrente. Não estar nervoso a despeito de tantos elementos da vida atuarem em nossos corpos, em nossas percepções e em nossos pensamentos, pode ser um dom daquele que domina as forças da vida. Ou seja, os nervos que respondem aos estímulos externos não estão necessariamente à mercê das intempéries do mundo. Eles podem ser controlados pela postura dos sujeitos que administram com maior cuidado os seus afetos, as suas percepções e todas as interações que venham a ter com o mundo.

Retomando os estágios de simbiose poeticamente imaginados por Martim³⁶⁷, é possível fazer uma analogia entre a reação de nervosismo ou de não-nervosismo do corpo diante dos estímulos externos e a reação maléfica ou benéfica de um sujeito quando ele sente amor pelo mundo. O amor pelo mundo que provoca simbiose por não contar com a ação de um sujeito consciente pode conduzir a um resultado maléfico. Um corpo que apenas recebe o estímulo externo e não é capaz de filtrá-lo para o seu bem-estar pode conduzir o sujeito a um excesso incontrolável e que dificilmente será tolerado. No vocabulário do narrador, o que ocorre aqui é uma necessidade de fugir do mundo. Por outro lado, mesmo que o amor sentido pelo mundo seja excessivo, podemos desejar permanecer no mundo caso possamos conviver com essa força, caso essa força não assuma o controle total da nossa vida. Então, é possível que o amor pelo mundo, por Deus, pelas coisas, pelos seres humanos e a reciprocidade desse amor façam o mal ser evitado, em alguma medida. Assim, em vez de ser um gesto de vida, num molde simbiótico de vida, como no primeiro caso, o amor pode vir a representar o gesto de liberdade por excelência. Como a escritora já disse num outro texto, “Mas há a vida que é para ser intensamente vivida, há o amor. Que tem que ser vivido até a última gota. Sem nenhum medo. Não mata.”³⁶⁸ A ideia do amor como salvador do mal se transformou em produto mercadológico, já foi colonizada pelo imaginário midiático, de forma que posso estar soando ingênuo com essas observações que fiz acerca do amor. No entanto, insisto nesse ponto: o fato da indústria cultural ter se apropriado dessa ideia não invalida o papel fundamental do amor em relação ao mal. A indústria cultural ressalta, evidentemente, o valor positivo do amor. São numerosos os exemplos dessa tendência que personagens de filmes, séries e telenovelas encarnam ao lidar com seus conflitos. Mas, diferentemente do romance *A maçã no escuro*, a indústria cultural provavelmente ainda não revelou a faceta negativa do amor, que pode conduzir ao mal. O discurso que ela propaga simplesmente diz que o mal não é amor. Mas

³⁶⁶ LISPECTOR, C. Idem, p. 270.

³⁶⁷ Elas foram descritas no capítulo 3 desta dissertação: “Se o mal é opaco, como ele pode ser reconhecido?”

³⁶⁸ LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

Clarice mostra que o amor pode ser sim uma forma do mal, com um caráter que já foi interpretado, pelos românticos, como fatal. Assim é o amor quando pensado como “paixão amorosa”. Conforme diz Francisco Martins,

A paixão amorosa inclui-se, mesmo do ponto de vista mais ordinário, como sendo algo que passa a controlar o sujeito em direção a um destino inexorável. A paixão amorosa foi sublinhada pelos clássicos românticos. Ela é, porém, uma das possibilidades. Toda e qualquer exacerbação que conduza o sujeito a uma radicalização de uma forma de existência pode levar a um destino fatal.³⁶⁹

5.9 O MAL COMO ALIENAÇÃO DA LIBERDADE

Como colorário das noções de amor veiculadas acima, é possível compreender um pouco melhor a realidade inexplicável do mal, ainda que tenhamos de nos contentar com o fato de não podermos explicá-lo, assim como é possível entender melhor a noção igualmente inexplicável de liberdade. Recapitulando minhas observações sobre o papel do amor registradas no subcapítulo precedente, há pelo menos dois tipos de amor intenso concebidos pelo romance *A maçã no escuro*: um deles, por não poder ser bem administrado, não se pode tolerar e traz, conseqüentemente, a necessidade do isolamento. Ao desistir de escrever, pensa Martim: “ocorreu então [a Martim] se ele não fugira do mundo por um amor que ele não pudera tolerar”³⁷⁰. Ou, em suma, esse amor intolerável traz a necessidade do mal. O outro tipo de amor intenso, por poder “caber” em alguém sem ameaçar a integridade do sujeito, acarreta uma melhor administração dos efeitos advindos desse sentimento. O amor, aqui, é administrado com maior segurança e nos salva do mal. Deduz-se desse esquema que este último amor promove a liberdade, enquanto o primeiro a nega. Aliás, mais do que isso, ao trazer o mal à vida daquele que não administra bem seu amor, ocorre uma alienação de liberdade. Então, a liberdade humana, que é o grande tema do mito adâmico, pode também estar sendo refletida pelas situações postas na narrativa de Clarice.

³⁶⁹ MARTINS, Francisco. “O que é pathos?”, em *Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental*, órgão oficial da Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental. V. II, 4, São Paulo: PUC-SP, p. 62-80.

³⁷⁰ LISPECTOR, Idem, p. 173.

Cabem aqui algumas reflexões mais aprofundadas sobre o tema da liberdade e o mal, de modo que eu abra um espaço maior de reflexão sobre as personagens Martim e Vitória, no que diz respeito a esses aspectos tão reforçados pela narrativa. Vou me valer aqui, inicialmente, do percurso de Paul Ricœur em sua elaboração da filosofia sobre o mal, para depois lançar algumas propostas de interpretação sobre tais personagens tão marcantes no romance. Tal exposição se faz necessária pois, até o momento, fiz referência bem fragmentária a essa filosofia, detendo-me apenas nos momentos em que Ricœur elabora suas reflexões sobre os símbolos primários e sua articulação com os mitos do mal, cuja tipologia também mostrei. O que está faltando é o percurso anterior à decisão de Ricœur de elaborar a tipologia dos mitos do mal, e esse percurso anterior, apesar de se compor de argumentos filosóficos que, por isso mesmo, se situam num campo não comprometido com a especificidade do discurso literário, por si só autônomo em relação a outros discursos, pode pelo menos alargar a compreensão do mal e da liberdade abordados pelo romance.

Para chegar à ideia de mal e para abordar esse tema mais amplamente, Ricœur partiu, em primeiro lugar, das suas conclusões sobre a *vontade*. Sua imersão nas problematizações da vontade ocorreu inicialmente por via fenomenológica, expostas sobretudo no primeiro volume de um conjunto de textos que tem por título global “Filosofia da Vontade”³⁷¹: nessa primeira etapa de sua abordagem da vontade, ele percorre as questões sobre o que é querer, o que acontece quando se quer, como se passa da motivação de querer à intencionalidade de agir, o que se passa no momento de elaboração de um projeto e nos momentos decisórios, e assim por diante. Nessa investigação da vontade, ele vai desvendando um campo de passividade no querer: ele entende não haver ação sem *padecimento*. Não se torna muito claro se queremos ativamente fazer alguma coisa ou se somos invadidos por uma força que nos motiva a agir. É aí que a vontade é vista como algo desprovido de transparência – a vontade se torna *opaca*. Nessa opacidade da vontade podemos dizer que mora o mal.

Dada a opacidade da vontade intransponível fenomenologicamente, Ricœur passa a reorientar o estudo da vontade de modo a reconhecer a possibilidade do mal como elemento que afeta a condição humana – e, assim, passa a enquadrá-lo antropológicamente, ainda que ele não vá considerar que o mal faça parte da natureza humana. Na verdade, o mal pode ser, de acordo com ele, racionalizado como uma possibilidade humana, o que se confirma pela História. Nesse momento de enquadramento antropológico, ele desenvolve a ideia das

³⁷¹ O primeiro volume, em que se desenvolve a fenomenologia da vontade, está em RICŒUR, Paul. *Philosophie de la volonté. I- Le volontaire et l'involontaire* (1950), Paris : Aubier, 1988.

dualidades entre o finito e o infinito que atravessam o humano, as quais revelariam desproporção, tanto no agir, quanto no sentir e no pensar. Expus, na dissertação, como a dualidade do *pensar* é trabalhada por Ricœur – o pensar se bifurca num polo finito da percepção e num polo infinito do dizer acerca de tal percepção. O mal, agora visto pela ótica antropológica, pode decorrer da imperfeição desse trabalho sintetizador das dualidades.

A “visão de míope” atribuída ao narrador de *A maçã no escuro*, da qual tratou Gilda de Mello e Souza em sua referida crítica, também pode ser aproximada da síntese insatisfatória dessa dualidade, pois o narrador se acerca daquilo que está mais perto dele para destrinchar uma significação intensa e profunda de cada objeto percebido. A imersão no instante – “monumentalizado” – e na seleção de alguns objetos negligenciaria o horizonte, o conjunto da situação circundante. Ricœur diria que a exacerbação espacial e a destruição da efemeridade põem em marcha as possibilidades do polo infinito da linguagem. Cabe aqui, porém, uma leve ressalva: ainda que a infinitude proporcionada pela linguagem produza, como efeito colateral, a possibilidade de deformação dos fenômenos, convém reconhecer que, na ficção literária, o alargamento perceptual operado pela linguagem pode ser virtuoso. É em nome da própria liberdade criadora que esse alargamento pode ser produzido e não por fruto de uma condição mental delirante, tanto que, como argumentei ao longo da dissertação, a ficção literária conscientemente cria *um espaço de liberdade* ao não se reduzir à mera reprodução dialógica dos mitos já estabelecidos na cultura – a despeito de qualquer atribuição à narrativa de traços de “loucura” – caso apontado por Benjamin Moser – ou de “miopia” – caso assinalado por Gilda de Mello e Souza.

Colocadas essas observações, recapitulo brevemente o pensamento ricœuriano sobre a vontade, até chegar a seu derradeiro passo: depois de se ver a vontade como indevassável fenomenologicamente, já que sua opacidade impede de se continuar por essa via, abre-se um percurso de análise filosófica de cunho antropológico – que concebe o homem como ser no qual a possibilidade do mal pode habitar –, na qual mostra-se a falibilidade do homem em suas dualidades desproporcionais. Para migrar dessa etapa antropológica à *reflexão* sobre o mal, agora Ricœur passa, a partir do segundo tomo de *Finitude et Culpabilité – La symbolique du mal*³⁷², a se valer da ideia de que o acesso à compreensão do mal é oportunizado pelos símbolos que lhe são associados. Nesse momento ele decide fazer uma análise mais detida dos mitos do mal, pois ele assume o pressuposto de que é neles que podemos restituir a experiência viva do

³⁷² RICŒUR, Paul. *Finitude et Culpabilité*. Vol. II – *La symbolique du mal*. Paris : Montaigne, 1960.

mal, ainda que este continue opaco. Dada a impossibilidade de se explicar o mal satisfatoriamente, teríamos com os mitos do mal a oportunidade de, em mediação com a interpretação que o próprio texto mítico também fornece à experiência do mal, compreendermos como passamos do nosso estado de inocência destinado ao bem para o estado histórico em que nos encontramos. Todos os mitos em que ele se debruça são arcaicos, datam de períodos históricos bastante diversos da nossa atual realidade histórica. Pode nos afastar de uma adesão positiva com os textos míticos a sua própria distância histórica em relação à atualidade, além do primado da ciência como instrumento produtor de explicações no qual a modernidade confia. De todo modo, a vivacidade da experiência do mal, que é o objetivo de Ricœur, só tem lugar dentro da ótica de uma interpretação do mal tal como proposta nessas narrativas.

Diante desse percurso, que nos explicita tanto a opacidade do mal quanto a dialética entre atividade e passividade existente na ocasião em que se comete o mal, além de sua objetivação pelos símbolos primários, legíveis no mito adâmico, nas tragédias gregas, no drama de criação e no mito órfico, posso agora lançar algumas questões ao próprio romance. É um tanto paradoxal assumirmos que a narrativa ficcional de Clarice estaria efetivamente representando a liberdade concreta de seus personagens, diante do tamanho isolamento que Martim e Vitória se impuseram no contexto narrativo a que podemos ter acesso, e também diante de fatores adicionais que tornam muito difícil acreditarmos que a narrativa representa o uso consciente da liberdade por parte de seus personagens, a saber: por parte de Vitória, na renúncia que se impõe ao prazer do amor; no recuo que ela faz a seu aparente desejo de liberdade quando do falecimento de seu pai doente; por fim, por parte de Martim, na sua tentativa falhada e opaca de homicídio; e no recuo que ele faz em relação a seu desejo de escrever, adiado para o momento em que ele vai preso e que talvez não aconteça também.

Uma das vantagens de arriscar uma aproximação das personagens pela alienação da liberdade, explicitada nessas decisões que implicaram a negação da própria liberdade, é poder aprofundar a ideia de que o mal os une:

1 – os dois alternam posições de inocência e culpa em suas confissões – feitas não só consecutivamente, como se percebe na leitura do terceiro capítulo da terceira parte, mas também simultaneamente. Se a simultaneidade existe, mesmo inconscientes de que partilham um elemento em comum, eles estão se comunicando ao mesmo tempo. Isto é, eles estão vinculados por confissões que eles fazem ao mesmo tempo, ainda que não necessariamente dirigidas um ao outro, e por um medo mútuo;

2 – os dois ocupam a posição de *rendição* – ou a passagem à condição de pessoa, ainda que entender “o que é uma pessoa” seja enigmático –, que não significa meramente a submissão à lei no seu sentido estrito. Pois na verdade, essa integração de caráter legal só ocorre com Martim, e, como vimos, é relativizada pela falta de identificação da personagem com o processo ressocializador. Se reafirmarmos a semelhança de Martim e de Vitória como personagens que estão fugindo de algo, devemos indagar pelo ponto comum de que fogem, e que certamente não há de ser a lei estrita e oficial. Minha hipótese é que a união dos dois personagens decorre não de um repúdio às limitações da vida e liberdade humanas, mas de um repúdio à dimensão *positiva* dessa liberdade. Eles teriam resistido até certo instante contra a emancipação de si mesmos, contra o que os promove no sentido de atingir a máxima liberdade eticamente possível. Nesse sentido, o crime propriamente dito consistiria numa figura retórica que remete a qualquer *ação má contra si mesmo*, um atentado à liberdade pessoal. Assim, a confissão viria servir como mecanismo de reconhecimento do *mal*, entendido aqui como *negação da possibilidade de liberdade humana*. A confissão, se se materializar como confissão do mal concebido dessa forma, poderá ser a ratificação desesperada de um estado crítico, e será também o atestado de estranhamento em relação a toda essa situação de negação da liberdade.

3 – Por fim, a aproximação de Vitória e Martim pelo ângulo do mal enquanto alienação da liberdade possibilita que interpretemos algumas das decisões tomadas por essas personagens e que façamos também algumas perguntas que do contrário não teriam sentido. No caso de Martim, poderíamos apontar a opacidade de seu ato. Ele teria exercido e excedido sua liberdade no homicídio, e de tal modo que ele se verá privado, em seguida, da mesma liberdade de que ele desfrutava. As escolhas de Vitória também carregam uma dubiedade: se ela desconfiava, por algum motivo, de Martim, por que ela o aceitou para trabalhar e ser hospedado em sua fazenda? Ficamos a saber, ao longo da leitura, que algo em Martim desperta elementos vitais de Vitória, e que a faz repudiá-lo provavelmente pela vitalidade que ele mobiliza e que ela teme. Outra indagação possível pode incidir sobre as motivações de Vitória ao se deslocar a um sítio isolado, quase como se ela quisesse por essa via o confinamento permanente de si mesma. O que a leva a essa reclusão? Anteriormente à sua instalação no sítio, Vitória passou alguns anos cuidando de seu pai doente, mas o falecimento dele não possibilitou que ela tivesse maior abertura social. Resolveu tocar sua vida numa fazenda isolada. Mais uma vez, o que pode motivar tais atos de redução da liberdade pessoal?

Para concluir, pode-se dizer que tais gestos nos dão pistas da distância que ambas as personagens tomam da sociabilidade e da dimensão construtiva da liberdade: se o amor for visto

como conexão de ao menos dois seres, há aí uma *sociabilidade*, uma troca entre duas pessoas. Quando “a mulher ruim”, por vezes a alcunha dada à Vitória pelo narrador, se recusa a criar esse vínculo, ela está se opondo ao movimento espontâneo da sociabilidade. Analogamente, algo similar ocorre com Martim ao se tornar homicida. Ambos fogem do vínculo social que acarretaria o desenvolvimento da dimensão positiva da liberdade que lhes é eticamente possível. O uso que eles fizeram da liberdade foi no sentido do confinamento e do isolamento social. Em outras palavras, eles se sentiram livres para suprimir a própria liberdade – ou foram livres para o próprio mal –, e independentemente da atitude deles repousar em razões explicáveis ou não repousar em razão alguma, essa recusa da sociabilidade, mesmo que seja para evitar as sujeições dessa mesma sociabilidade, dá o que pensar.

Assim sendo, seria apropriado refletir que, mesmo se assumirmos que as ações de ambas as personagens têm origem em suas respectivas liberdades – ou seja, são fruto de suas liberdades particulares –, o efeito prejudicial que suas escolhas geram para si mesmas e para seu círculo social limitado poderiam encorajar, com alguma força até categórica, o postulado de leitura segundo o qual *os sujeitos, no livro, fazem justamente o contrário de serem livres*. Aliás, podemos saber que eles fazem o contrário de serem livres, mesmo que suas ações e seus comportamentos tendam a sugerir (superficialmente ou até mesmo levemente) que eles parecem fazer o que querem. Evidentemente, penso nesses termos levando em consideração uma concepção ética por trás dessa reflexão sobre a liberdade. Unindo-se a ação livre aos limites dos parâmetros éticos, na verdade não se diminui a liberdade do sujeito. Ao contrário, tal liberdade tende a aumentar, pois evita que a liberdade do outro, elemento indispensável para a constituição social, seja suprimida. Havendo apenas o “eu” e excluindo-se o “outro”, na verdade nem haveria a necessidade dos dois termos. Tais expressões são relacionais, dependem uma da outra para existirem.

Entendo que meu gesto interpretativo não se dobra à concepção de liberdade destituída de ética que pode ser lida n’*A maçã no escuro* e também em diversas situações da ficção clariceana³⁷³. A literatura tem esse direito, mas o leitor não tem o dever de se dobrar a essa concepção. Assim, tomando a liberdade numa acepção que preserve o outro, a pergunta que devo fazer a propósito de Martim e Vitória n’*A maçã no escuro* é a seguinte: como podem os sujeitos fazerem o contrário de serem livres? Como podem eles alienar sua liberdade? Se, por um lado, essas perguntas derivam de uma concepção de liberdade alheia a que costuma se

³⁷³ Gilberto Martins descreveu essas situações com um nível de detalhamento que demonstra suficientemente bem a existência dessa concepção de liberdade destituída de ética na obra de Clarice Lispector. Ver o estudo sobre a temática do mal em MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Op cit.*

apresentar para os textos de Clarice Lispector, acredito que as respostas, que não pretendo que sejam conclusivas, se apoiam justamente nesses mesmos textos.

Como vimos no desenvolvimento desta dissertação, a ideia de ser gente passa pela experiência do mal. A liberdade de poder ser gente tem como mediação necessária o acesso ao mal e o contato com alteridades que também tenham acesso ao mal. Seriam essas as raízes da liberdade a que o título desta dissertação se refere, levando em conta a indagação implícita de Clarice: “[...] ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem.”³⁷⁴ Ter acesso ao mal pressupõe ter acesso a um outro que também tenha acesso ao mal. Por isso, o contato entre Vitória e Martim, por mais obscuro e estranho que seja, é uma etapa fundamental para ambos em sua constituição subjetiva e no fomento de suas respectivas liberdades. Acompanhamos mais de perto a trajetória de Martim, uma vez que a visão que temos a respeito dessa personagem é mais privilegiada. Sabemos que Martim está no meio de uma busca de um valor importante para sua vida. Como é uma busca opaca, a compreensão a respeito desse processo de Martim pode se apoiar em momentos nos quais abrem-se pistas um pouco mais seguras para o olhar interpretativo. Por exemplo, os momentos finais e patéticos da cena de conversa entre os quatro cavalheiros (os investigadores, o prefeito e o professor), a dama (Vitória) e Martim por vezes explicita a seguinte questão que possui um pouco do poder dos aforismos: “Martim nem sequer conseguiria explicar por que um homem teria como ideal a urgência de ser um homem.”³⁷⁵ Nesse excerto temos de presente, implicitamente, uma conclusão a que Martim teria chegado em sua busca opaca. Não sabemos muita coisa, mas sabemos que ele passou a entender que o ideal da humanidade se constitui, um pouco tautologicamente, no desejo de ser humano.

Então, pelo menos no que diz respeito à busca de Martim, poderíamos compreender que, no interior dela foi inserido o questionamento sobre o ideal da humanidade. Considerando sua experiência com o mal, com a alteridade e com o reconhecimento do mal, podemos ver que ele até entende “do que é feita uma pessoa”. De forma muito interessante, a narrativa apresenta algumas imagens representativas desse momento em que ele demonstra ter renunciado àquela antiga e equivocada concepção de liberdade – em que Martim desejava coincidir com modelos não-humanos e não-históricos representados pelas simbioses entre ele e as plantas, as pedras e as vacas. Quando Martim resolve conciliar com a tese dos cavalheiros segundo a qual ele

³⁷⁴ A frase que dá origem ao título desta dissertação está no conto “Os laços de família”: “Depois ninguém saberia de que negras raízes se alimenta a liberdade de um homem.”, in LISPECTOR, Clarice. “Os laços de família”, in *Laços de família*. (1960), Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 94-103.

³⁷⁵ LISPECTOR, Idem, p. 293.

cometeu crime passionai, o narrador diz que ele “estava entregando apenas uma consci4ncia que falhara”³⁷⁶, o que sugere a tomada de consci4ncia da ilus4o daquela antiga concep4o de liberdade. Em seguida, mostra-se o valor que Martim estava reconhecendo nesse ato de convers4o pessoal. Ironicamente, 4 como se as outras pessoas da cena n4o percebessem a grandeza do que lhe estava acontecendo, uma vez que elas j4 estavam desgastadas pela experi4ncia habitual e provavelmente irrefletida de serem gente, em contraste com o valor de descoberta que Martim passa a atribuir 4 tal experi4ncia. Enquanto para os outros o que estava acontecendo era banal – como se ser gente n4o fosse nada demais –, para Martim a experi4ncia humana 4 vista nesse momento como algo de propor4es extraordin4rias, tanto que se sente inadequado perante aqueles cavalheiros: ““Oh estaria exagerando a pr4pria import4ncia, e a import4ncia do que lhes estava entregando?” Estava sim. Mas sem exagerar, como viver? Como atingir, sem exagerar? O exagero era o 4nico tamanho poss4vel para quem era pequeno; preciso me exagerar – sen4o que 4 que fa4o de mim pequeno?”³⁷⁷ E em seguida o exagero rende uma imagem c4mica: “E estava se entregando enorme, desajeitado como um bonec4o de borracha cheio de ar. Notou isso; e tentou corrigir ou pelo menos disfar4ar.”³⁷⁸

Nesses momentos finais, volta 4 cena a din4mica do perd4o como ato especular no qual quem concede perd4o tamb4m est4 recebendo perd4o. Como vimos anteriormente na fala de Vit4ria (“Deus, eu Vos perdoo”³⁷⁹), quando ela se deu conta dos seus sentimentos em rela4o 4 Martim e se espanta de t4-lo denunciado (“Por que o denunciei?”³⁸⁰) e concede, por isso, o perd4o a Deus – ato que, como vimos, pode ser compreendido como autoperd4o –, Martim, de forma an4loga, passa a ter a mesma atitude, pedindo desculpas aos quatro cavalheiros pelo seu mal: “Desculpe qualquer coisa que eu tenha feito sem querer.”³⁸¹ Curiosamente, a frase que poderia soar banal, uma vez que replica uma f4rmula social usada para comunicar o desejo de reparar certas coisas, enuncia o postulado do misto da atividade e da passividade do querer. 4 esse conjunto de elementos que, segundo Ric4eur, pode favorecer o cometimento do mal. Martim, al4m disso, tendo perguntado 4 Vit4ria se ela se sentia magoada (“Magoei-a?”³⁸²), tamb4m pede desculpas 4 Vit4ria, ainda que ela tenha respondido negativamente: “A senhora

³⁷⁶ LISPECTOR, C. Idem, p. 295.

³⁷⁷ LISPECTOR, C. Idem, p. 296.

³⁷⁸ LISPECTOR, Idem.

³⁷⁹ LISPECTOR, Idem, p. 224.

³⁸⁰ LISPECTOR, Idem, p. 224.

³⁸¹ LISPECTOR, Idem, p. 311.

³⁸² LISPECTOR, Idem, p. 312.

desculpe eu não ter...”³⁸³, deixando a frase incompleta. De acordo com o narrador, “ela não perdoaria jamais.”³⁸⁴ Logo depois, Martim decide se ajoelhar e reforçar o pedido de perdão.

Apesar de não termos tantas informações de Vitória, podemos presumir alguma necessidade que ela tinha também de se compreender, já que ela chegou a se interrogar a respeito de sua denúncia contra Martim e experimenta sentimentos ambíguos consigo mesma. Ambos estão tentando se compreender. Acredito que há relativo sucesso nessa tentativa de autocompreensão. Apesar de não termos conhecimento dos rumos que ambos tomaram após o reconhecimento que tiveram do mal que os acometia, podemos ver que pelo menos ambos podem vir a assumir mudanças para suas vidas. Vitória, provavelmente arrependida de ter denunciado o estatístico, tem a potencialidade de fazer diferente numa outra oportunidade. Ela não vai necessariamente se apoiar na lei para se portar como falsa figura do bem. Ela provavelmente já entendeu que há crime também, ainda que não previsto pela lei, em atos que nos prejudiquem. Martim, por seu turno, ao aceitar a prisão e tentar estabelecer um elo com pessoas de cuja mentalidade ele discorda mas que de algum modo o ajudam no seu processo de autocompreensão, também volta ao mundo socializado com maior consciência das tensões entre ele e os outros. Deixa de narcisicamente abolir os outros em nome de si mesmo. Ele assume a existência dos outros para ele mesmo poder existir de forma mais íntegra. Assim, passa-se a um processo de emancipação da própria consciência em relação à realidade do mal. É como se ambos pudessem desalienar suas liberdades e emanciparem suas consciências. Ainda assim, o que testemunhamos é apenas o pontapé inicial de um processo que tem seu término com a leitura do romance pelos seus leitores. É talvez o conjunto de leitores que estejam buscando se autocompreender que poderá vir a constituir a parcela do público que se beneficiará dos elementos da história a partir da qual sua ação prática poderá ser repensada.

Neste sentido, entendo que, se o processo de alienação da liberdade da qual foram vítimas Martim e Vitória teve uma reviravolta a partir do momento em que eles reconheceram seus males – seja o mal que se comete e que se prevê como crime pelo direito positivo, seja o mal que se comete e não é previsto como crime por esse mesmo sistema –, então ambos tiveram uma transformação que provavelmente reverberará prospectivamente, caso não tenham a “recaída” de quererem se isolar novamente, causando a si mesmos os males que eles reconheceram. Acredito que toda a situação representada pela narrativa seja apenas o início de uma transformação maior, que pode reverberar efetivamente no mundo prático do leitor durante

³⁸³ LISPECTOR, Idem, p. 313.

³⁸⁴ LISPECTOR, C. Idem, p. 313.

a sua leitura do romance, caso ele também esteja numa busca semelhante ou de algum modo comparável à de Martim ou de Vitória, ou se sinta impelido a ter essa mesma busca por força da leitura. Do meu ponto de vista, Martim e Vitória só se apossam da possibilidade de uma liberdade íntegra e da emancipação de suas consciências ao realizarem a confissão, que atesta e reconhece a existência do mal e lhes viabiliza desalienar a sua liberdade. A autocompreensão que adquirem da possibilidade de sermos atravessados pelo mal pode catalisar mudanças éticas em ambos e, por extensão, pode trazer, ao leitor, ecos de mudanças de atitudes e de possíveis saídas aos impasses da vida.

Até o momento do reconhecimento do mal, é questionável pensar que Martim e Vitória estejam de fato fazendo o que querem, já que a confissão de ambos nos coloca a percepção de que sentiram que erraram, que alienaram suas liberdades. Talvez eles tenham cometido o mal por ignorar o impacto de seu ato maléfico na vida daqueles que os cercam. Assim que reconhecem o mal autoinfligido e o mal direcionado aos outros, eles mudam, mas não temos acesso privilegiado aos momentos posteriores à confissão. Ficamos apenas com a imaginação do que pode acontecer: podemos deduzir que Martim força o contato com o outro fazendo a aposta, no escuro, de que tal contato acabará por salvá-lo do desvio que realizou durante toda a narrativa. Do mesmo modo, podemos pensar que Vitória, ao se confessar, alcançará certa intimidade maior com o estranho (que lhe é tão familiar ao mesmo tempo).

Da mesma forma, também posso perguntar se Clarice faz o que quer. No caso dela, é difícil responder negativamente. Por mais que em sua biografia realmente pese a questão da culpa, pela sua missão falhada com a mãe, Clarice realiza uma obra que transborda lucidez. E há uma contradição flagrante e admirável nesse trabalho: ao construir todas as fórmulas linguísticas que exprimiriam a situação de rejeição que Martim gostaria de sofrer no início de sua jornada fugitiva, Clarice é indubitavelmente hábil em mostrar que sabe muito bem atingir o outro e se comunicar com ele, como poucos conseguiriam. Há opacidade nesse processo, mas é uma opacidade que comunica algo efetivamente. Em sua empreitada de isolamento, Martim explica como ninguém suas aporias, suas divergências com o mundo, demonstrando indiretamente o poder extraordinário de Clarice no sentido de compreender o outro e se comunicar com ele da forma mais passional e expressiva possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois do percurso de leitura do romance que propus neste trabalho, cabe fazer uma retomada e síntese das descobertas desta pesquisa, bem como dos principais momentos que a constituem. Partindo da opacidade que é marcante no romance *A maçã no escuro*, evitei uma atitude de decifração obsessiva, a qual poderia significar cair numa armadilha da escritora. Se, por um lado, o excesso de símbolos, referências cifradas e charadas convidam naturalmente o leitor a tentar decifrar os enigmas, há, por outro lado, o risco de se ter a ilusão de eliminar um aspecto que se integra à temática central do livro, qual seja: o aspecto da opacidade do mal. Tentar decifrar todas as passagens nebulosas do romance seria como negar que o mal seja opaco. Foi também por este motivo que me abstive de tal atitude de decifração, a qual também poderia me levar a perder a vivacidade da experiência do mal. Se o mal é uma questão que nos torna perplexos, tentar resolver tudo o que se associa a ele equivaleria a cortar a vértebra do livro, o que sustenta todo o romance. Passada a definição de minha posição de leitura, fiz um levantamento das produções interpretativas relativas ao romance, enfatizando mais as críticas de 1996 a 2017.

Explorei, a partir desse ponto, diversas questões que se referem à tensão entre *vida e liberdade*. As formas de vida são realizações de simbiose entre Martim e o mundo, ao passo que as formas de liberdade se referem a como se faz um sujeito. Apesar de Martim e o narrador considerarem que essas formas de simbiose representam a liberdade, procurei demonstrar que não há exatamente nisso uma forma de liberdade concreta. Haveria no máximo uma aparência de liberdade nessas atitudes. Paralelamente, é o sujeito constituído que vai lhe abrir margens concretas de liberdade, uma vez que ele, por esse expediente, se assume como origem dos próprios atos, reconhecendo-se por eles responsável. Também explorei questões que o romance levanta acerca do crime, o qual não se subordina necessariamente aos parâmetros do direito positivo. Há, em primeiro lugar, o crime do homem, contra a sua mulher. Em seguida, há o crime da mulher, contra o homem, na denúncia do crime de Martim. Embora dentro da lei, Vitória visivelmente agiu muito mal ao denunciar Martim. Ela reprimiu certos sentimentos ternos que nutria em relação a Martim, para assumi-los para si, momentos antes da noite chuvosa e reveladora. A partir daqui, passei a considerar o mito adâmico como chave interpretativa do romance, lançando mão da problemática de Paul Ricœur acerca dos mitos do

mal. Apenas o mito adâmico, de acordo com essa perspectiva, apresenta o mal como dependente de um ato que *não se explica*. Se na tragédia grega, o mal se explica por existirem deuses maus que criam um destino específico a um herói trágico, levando-o ao seu infortúnio e à catarse do público; se no drama de criação, uma luta de potências cósmicas traz o mal ao mundo; e se no mito órfico, a alma cai no corpo, visto como matéria ruim e que corrompe a alma; temos algo diferente no mito adâmico: nele o mal não se explica, ele vem como fruto da liberdade de Adão, assim como os crimes inexplicáveis e opacos de Martim e de Vitória.

Em seguida, ressaltei o papel da confissão como momento crucial do reconhecimento do mal e no qual ele passa efetivamente a existir para as personagens, ainda que continue sem explicação. Também teci alguns comentários a respeito da confissão do corpo no romance, ainda que não necessariamente ele seja objeto maléfico. Aproveitei também para articular nessas considerações acerca do corpo o tema da encarnação, na perspectiva de Paul Ricœur, já que o romance traz indicações sobre a figura de Jesus Cristo, em comparação mais ou menos direta com o filho de Martim. Em Ricœur, o fato de não sermos autôfundados nos conduz a levarmos em conta os corpos externos que estão em relação direta conosco, aqueles que nos precedem e aqueles que nos sucedem, pois todos eles nos constituem. O romance coloca essa questão também.

O capítulo final foi destinado a considerações a respeito da liberdade da escritura e da leitura. Os valores que o autor implicado (Clarice Lispector) gostaria de transmitir são sentidos de uma forma que não necessariamente são sentidos por suas personagens. Às vezes o narrador tem valores que não são compartilhados por suas criaturas, ou são as próprias personagens que de certa forma se encarregam de transmiti-los. É o que ocorre, por exemplo, em valores ligados à dualidade entre homem e mulher, incluindo alguma androfilia, e ao sagrado místico. Além disso, contrariando a *doxa* da fortuna crítica clariceana segundo a qual Clarice luta contra os “limites da linguagem” e sempre se depara com o fracasso e a frustração da empreitada, espero ter demonstrado que há possibilidades mais otimistas de ler os confrontos que Clarice realiza com a linguagem. Com apoio em Ricœur e na questão da desproporção, é possível compreender a linguagem como polo infinito da experiência humana e que a literatura potencializaria essa infinitude da linguagem. Negar essa infinitude é poder da própria linguagem de ocultar suas propriedades intrínsecas, entre as quais a de dizer algo além do que percebemos concretamente. Desse modo, é possível ver em vários momentos Clarice tendo criatividade em relação a símbolos, entre os quais os do repertório judaico-cristão. O mito adâmico comparece como elemento intertextual importante, que poderia trazer elementos para pensar a situação de

Martim, e sua escrita malograda. Trouxe à discussão também algumas mudanças que Clarice opera em relação ao mito órfico, a concepção da literatura como desvio do texto sagrado, além da concepção da literatura como interpretação do passado. Por fim, pensei na situação de Martim e Vitória como possível configuração de alienação da liberdade. Afinal de contas, o mal que eles provocam a si mesmos não promove suas respectivas liberdades. Antes de tudo, os coloca numa situação delicada, de isolamento social. De todo modo, concluí pela legitimidade dos males que eles próprios infligiram a si mesmos, uma vez que a busca deles de se autocompreender exige o acesso ao mal e o seu respectivo reconhecimento, de acordo com a perspectiva ricœuriana com a qual trabalhei aqui.

Ao que tudo indica, as raízes de que se alimenta a liberdade de um homem simbolizam poeticamente *o mal*, de modo que é pela via dessa experiência do mal, bem como pelo contato com as alteridades, que se viabiliza a liberdade humana. Clarice não chega a dizer isso claramente nem pela voz de seus narradores e personagens. Não está no seu horizonte defender uma tese sobre o mal. Ela, no entanto, diz isso de outro modo, sem limitar a sua liberdade artística de escritora a considerações teóricas que não caberiam no campo literário e que, ousar dizer, tampouco a contentariam. De todo modo, penso que é essa ideia que está por trás de toda a argumentação presente nesta dissertação, e que não deixa de respeitar a liberdade da arte literária dizer isso de outro modo ou de não fazer menção a essa realidade tão explicitamente.

REFERÊNCIAS

Obras de Clarice Lispector citadas no texto principal:

- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada* (1949). Rio de Janeiro: Rocco, 1998
- _____. *A descoberta do mundo* (1984), Rocco: São Paulo, 1999, p. 339-341.
- _____. *Água viva* (1973) Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- _____. *A maçã no escuro* (1961). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 8ª edição, 1992.
- _____. *A paixão segundo GH* (1964). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 10ª edição, 1986.
- _____. *A via crúcis do corpo* (1974). Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *O lustre* (1946). 5ª ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 26.
- _____. *Perto do coração selvagem* (1944), 14ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

Fortuna crítica consultada:

- ARÊAS, Vilma; WALDMAN, Berta. “Eppur se muove”, em *Remate de males*, Revista do Departamento de Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas, v. 9, Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem, 1989, p. 161-169.
- CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”, in *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Edit. Da UNESP, 1992, p. 93-102.
- CIXOUS, Hélène. “L’auteur en vérité”, em *L’heure de Clarice Lispector*, Éditions des femmes, 1989.
- COSTA, Maria Helenice Araújo e DEMÉTRIO, Alana Kercia Barros. “Linguagem, cognição e referência em *A maçã no escuro*. Em *Acta Scientiarum*, Language and Culture. ISSN on-line 1983-4683. Maringá: v. 37, out. a dez. 2015, p. 381-391.

COUTINHO, Afrânio (Diretor) e FARIA, Eduardo de (Co-diretor). *A literatura no Brasil*. 3. ed. revista e atualizada. Rio de Janeiro, José Olympio, Niterói, CEUFF, 1986, vol. 5, p. 547.

FONOFF, Fernanda Mara Colocci. *Martim: pescador de palavras* (estudo d'*A maçã no escuro*, de Clarice Lispector). Dissertação de mestrado apresentada à área de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob orientação de Aurora Bernardini, em 2002.

GOTLIB, Nádía Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. (1995) São Paulo: Edusp, 7ª ed., 2013.

HELENA, Lúcia. “De gênese e de gente: a luminosidade do escuro”, seção de Apresentação de LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, p. 1-4.

MARTINS, Gilberto. *As vigas de um heroísmo vago: três estudos de A maçã no escuro*. Dissertação de mestrado apresentada à área de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, sob orientação de Valentim Aparecido Facioli, em 1996.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NEGRÓN-MARRERO, Mara. *Une genèse au « féminin » .Étude de La pomme dans le noir de Clarice Lispector*. Amsterdam – Atlanta : Rodopi, 1997.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NUNES, Benedito. “A maçã no escuro e o drama da linguagem”, em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 39-57.

OLINTO, Antônio. *A verdade da ficção: crítica de romance*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1996.

OLIVA, Julio César e PEREIRA, Osmar Pereira. “Crime e libertação – um estudo de A maçã no escuro, de Clarice Lispector”, em *Revista de Letras*, São Paulo, v. 51, jul/dez. 2011, p. 171-190.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Um jeito estranho de ver: a poética do olhar, em Clarice Lispector, através da leitura de A cidade sitiada*. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP, sob orientação de Teresa Pires Vara. São Paulo: MIMEO, 1994.

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. (1973) Petrópolis-Lorena-Vozes, Fatea, 1979.

_____. “Uma metafísica da matéria ou uma poética do corpo”, em SANTIAGO, Silviano *et alli*, *Cadernos de literatura brasileira*. Edição especial, Números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 280-291.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Clarice Lispector: Linguagem”, em *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado-Tijuca, 1977, 198-210.

SILVA, José Rodolfo da. *O animal sógnico no texto gramatológico de A maçã no escuro*. Dissertação de mestrado apresentada à área de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação de Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros, em 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance” (1963), em *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.

WALDMAN, Berta. “Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano”, em SANTIAGO, Silviano *et alli*, *Cadernos de literatura brasileira*. Edição especial, Números 17 e 18. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 241-259.

Textos teóricos:

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução e comentário de Giovanni Reale. São Paulo: Edipro, 2006.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. (1949). Vol I – Fatos e Mitos. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

_____. *O segundo sexo*. (1949). Vol II – A experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BOOTH, Wayne. *Rhetoric of fiction* (1961). Chicago: University of Chicago Press. 2ª ed, 1983.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, s.d.

CHARLES, Michel. *Rhétorique de la lecture*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

COSTA, Cristina Henrique da. “Objeto versátil não identificado”, em *Recorte* (revista eletrônica da UNINCOR, v. 13 (jul. – dez. 2016), ISSN 1807-8591).

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. (1967). Tradução de Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. (1957) São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Aspectos do mito* (1963). Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

_____. *Mefistófeles e o andrógino* (1962). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. “O futuro de uma ilusão”, em *O mal-estar na civilização*. Edições Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud, Vol. XXI, Rio de Janeiro: Imago, s.d., p. 7-88.

_____. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Trad. de Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, s.d., p. 22. (Vol. XIII da Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud)

GENTIL, Hélio Salles Gentil. *Para uma poética da modernidade: uma aproximação à arte do romance em Temps et Récit* de Paul Ricœur. São Paulo: Loyola, 2004.

HJELMSLEV, L. “Expressão e conteúdo” (Capítulo 13), em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. SP: Perspectiva, 1975, p. 53-64.

IRIGARAY, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

_____. *Speculum de l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit, 1974.

JANKÉLÉVITCH, V. *O paradoxo da moral*. Tradução de Helena E. dos Reis. Campinas: Papirus, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARTINS, Francisco. “O que é pathos?”, em *Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental*, órgão oficial da Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental, V. II, 4, São Paulo: PUC-SP, p. 62-80.

PÈRES, Jacques-Noël. “Du serf arbitre, Martin Luther – Fiche de lecture”, em *ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS*, Publicação eletrônica francesa. Em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/du-serf-arbitre/>

RICŒUR, Paul. *O conflito das interpretações – ensaios de hermenêutica*. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978, p. 230.

_____. *Finitude et Culpabilité*, Vol. I – L’homme faillible. Paris : Montaigne, 1960.

_____. *Finitude et Culpabilité*. Vol. II – La symbolique du mal. Paris : Montaigne, 1960.

_____. *O mal – um desafio à filosofia e à teologia* (1986). Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papirus, 1988.

_____. *Philosophie de la volonté. 1- Le volontaire et l’involontaire* (1950), Paris : Aubier, 1988.

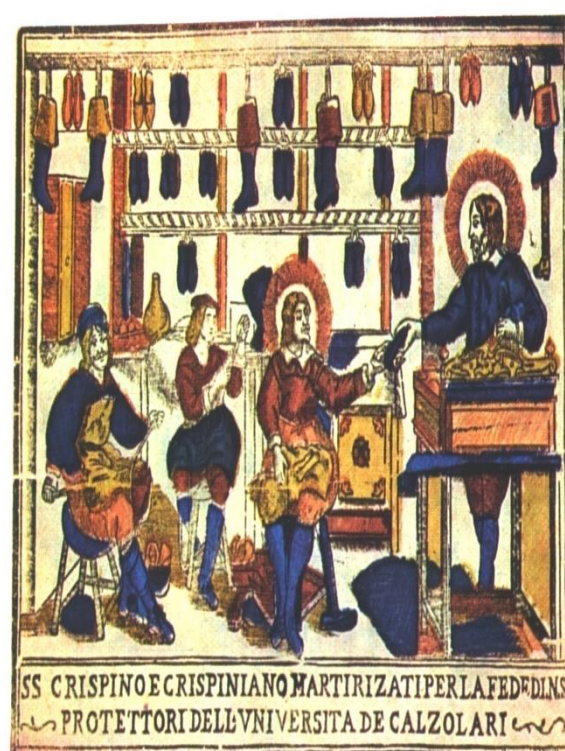
_____. *O si-mesmo como um outro*. Trad. de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

_____. *Tempo e narrativa*, vol. III (1991), São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

VIGNOLES, Patrick. *A perversidade*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1991, p. 154.

ANEXOS

ANEXO 1. Gravuras de São Crispim e São Crispiniano



ANEXO 2.

Crônica “Perdoando Deus”

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. Não era tour de propriétaire, nada daquilo era meu, nem eu queria. Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via.

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. Soube também que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia - e não possivelmente um equívoco de sentimento - que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre.

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.

Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admito e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva. Então era assim?, eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus

Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encará-lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.

Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar – e não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas d’Ele - mas vou contar, sim, vou espalhar isso que me aconteceu, dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação.

... mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria - e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. É também porque eu me ofendo à toa. É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Então, pois, que eu use o *magnificat* que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê. E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim o meu orgulho, pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo. Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi os meus crimes. Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida. Talvez eu tenha que chamar de “mundo” esse meu modo de ser um pouco de tudo. Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho de minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.