

Carolina Luiza Prospero

AS FACES DO MEDO NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR

Texto apresentado ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária. Área de concentração: Literatura Brasileira – Século XX.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Suzi Frankl Sperber

**CAMPINAS
2009**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

P945f

Prospero, Carolina Luiza.

As faces do medo nos contos de Clarice Lispector / Carolina Luiza Prospero. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977. 2. Medo. 3. Horror. 4. Contos. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: Faces of fear in Clarice Lispector's short stories.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Clarice Lispector; Fear; Horror; Short stories.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes, Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz, Profa. Dra. Vera Maria Chalmers (suplente), Profa. Dra. Sandra Luna (suplente).

Data da defesa: 23/06/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Suzi Frankl Sperber

f. M. L.

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Anita M. R. Moraes

Ravel Giordano de Lima Faria Paz

R. G. L. F. P.

Vera Maria Chalmers

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

**IEL/UNICAMP
2009**

Este exemplar é a redação final da
tese / dissertação e aprovada pela
Comissão Julgadora em:

22 / 09 / 09

f. M. L.

Ao meu avô Attilio, pelo eterno incentivo e exemplo.

Agradecimentos

Muitas foram as pessoas que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho. Neste espaço, gostaria de agradecer a cada uma delas pelo estímulo, pela paciência e pelo apoio nestes últimos dois anos.

Aos meus pais, Alberto e Evanilda, e à minha irmã Isadora, agradeço pela compreensão e pelo ânimo nos momentos mais difíceis. Este trabalho é resultado do amor profundo que dedico aos livros, amor que nasceu e cresceu em nosso lar. Um passo tão importante jamais teria sido dado sem a participação de vocês.

Ao Jackson, meu eterno namorado, agradeço pelo suporte silencioso e pelo amor incondicional. Tamanho esforço só teve sentido com o conforto da sua presença e a promessa dos dias que virão.

Aos amigos próximos e distantes, agradeço pelo carinho e pelas conversas que tantas vezes me serviram de guia. Em especial, agradeço à Silvia e à Sthela, que há muitos anos têm sido parte essencial da minha trajetória. Ao Lenon e ao Marcelo, pelos ótimos encontros e instigantes discussões acadêmicas. À Carol, minha consultora de assuntos aleatórios, por sua ajuda constante e tantos bons momentos juntas. Ao Alisson, ao Diego e à Gabriela, pelos indispensáveis risos e conselhos, provas irrefutáveis de que uma amizade pode vencer as mais complicadas barreiras.

À Suzi, minha orientadora, agradeço pelas ricas discussões que permearam todo o período de construção deste trabalho. Sua confiança no meu potencial desde o início fez com que eu caminhasse sempre em frente, acreditando que bons frutos podem ser gerados a partir de uma ideia desconsiderada por muitos. Sem o seu empenho e a sua orientação segura, o resultado desta pesquisa certamente não seria o mesmo.

Por fim, agradeço à FAPESP pela bolsa de mestrado concedida, o que possibilitou a realização deste estudo.

Viver é muito perigoso.

João Guimarães Rosa

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo explorar um aspecto ainda pouco trabalhado da obra de Clarice Lispector: o medo. Tendo em vista essa proposta, procuramos traçar, inicialmente, um panorama deste sentimento nas sociedades, a fim de evidenciarmos a importância que ele assume na história da humanidade como um todo e, mais especificamente, no tempo e na vida da própria autora. As diferentes manifestações em suas crônicas, pinturas e traduções revelam que o medo experimentado por Lispector alcança, de maneiras diferenciadas, cada um dos gêneros artísticos aos quais ela se dedicou. Na segunda parte da pesquisa, buscamos construir um breve histórico da chamada “literatura de horror” no Brasil e no mundo, observando como o medo vem sendo trabalhado na ficção ao longo dos séculos. Este levantamento mostra-se importante para a etapa seguinte do trabalho, na qual verificamos como este sentimento se insere nas narrativas da autora e qual é a relação que estabelece com suas personagens. Isso porque o trabalho realizado com o medo em alguns textos conhecidos do gênero – como “O gato preto” e “Berenice”, de Edgar Allan Poe, “O chamado de Cthulhu”, de Howard Philips Lovecraft, e “Os salgueiros”, de Algernon Blackwood – serve como contraponto ao trabalho realizado por Lispector em sua obra. Para a análise em questão, selecionamos dez contos da autora em que a presença do medo se faz visível e que contemplam, cronologicamente, toda a sua trajetória de contista. Através desta investigação, percebemos que a emoção em pauta é utilizada de forma bastante característica, já que não figuram nas narrativas o medo da morte, mas sim o medo da vida. Além disso, fica claro que as ações internas das personagens suplantam as ações externas, o que se reflete na própria construção do horror nos contos apresentados. Deste modo, concluímos uma avaliação cuidadosa do medo como temática presente na obra de Clarice Lispector, indicando um ponto de vista até então pouco explorado na análise de seus textos.

Palavras-chave: Clarice Lispector; contos; medo; horror

ABSTRACT

The present work has as an objective to explore an aspect in Clarice Lispector's works still little investigated: fear. Having this proposal in sight, we have attempted to trace, primarily, an overview of this feeling in societies, in order to point out the importance it assumes in humankind's history as a whole and, more specifically, in the time and life of the author herself. The different manifestations in her chronicles, paintings and translations reveal that the fear experimented by Lispector reaches, in different ways, each of the genres she dedicated herself to. In the second part of the research, we have sought to construct a brief history of the so called "horror literature" in Brazil and in the world, observing how fear has been worked into fiction throughout the centuries. This investigation proves itself important for the next step of the research, in which we verified how this feeling inserts itself in the author's narratives and what's the relation it establishes with her characters. We have done so because works containing fear in some well-known texts of the genre – like "The black cat" and "Berenice", by Edgar Allan Poe, "The call of Cthulhu", by Howard Philips Lovecraft, and "The willows", by Algernon Blackwood – serve as a counterpoint to the efforts done by Lispector in her works. For the analysis in question, we selected ten short stories by the author in which the presence of fear makes itself visible and that contemplate, chronologically, all her trajectory of storyteller. Through this investigation, we realized that the emotion in question is utilized in a very characteristic way, considering it is not the fear of death that appears in the narratives, but the fear of life. Other than that, it's clear that the internal actions of the characters overwhelm the external, which is reflected in the very own construction of horror in the presented short stories. In this manner, we concluded a careful evaluation of fear as a present thematic in Clarice Lispector's works, indicating a point of view so far little explored in the analysis of her texts.

Key-words: Clarice Lispector; short stories; fear; horror

SUMÁRIO

1 Introdução	1
1.1 Os caminhos do medo	2
1.2 A estrutura do texto	4
2 O medo	9
2.1 Sociedades do medo	9
2.2 Entre o vivido e o escrito	19
2.3 No emaranhado das palavras	24
3 A literatura do medo	33
3.1 A tradição do horror literário	34
3.2 O horror no Brasil	38
3.3 Ecos do gênero em Lispector	42
4 O medo nos contos claricianos	49
4.1 O MEDO NA INFÂNCIA	50
4.1.1 Sofia	52
4.1.2 O despertar para o mundo	54
4.1.3 O duplo	57
4.1.4 A verdade do animal	60
4.1.5 Ofélia	61
4.1.6 A perdição e o perdão	64
4.2 O MEDO NA ADOLESCÊNCIA	65
4.2.1 A princesa enclausurada	66
4.2.2 A ameaça	68
4.2.3 Recusa e aceitação	70
4.2.4 O desconforto com o feminino	71
4.2.5 A brutalidade do amadurecimento	73

4.2.6 O passo necessário	76
4.3 O MEDO NA MATURIDADE	77
4.3.1 A chocante realidade	78
4.3.2 O horror que seduz	79
4.3.3 O retorno	82
4.3.4 Uma vida castanha	84
4.3.5 A dúvida	86
4.3.6 O delírio da posse	88
4.3.7 A abertura para o mundo	91
4.3.8 O grande choque	93
4.3.9 Da revolta à compreensão	94
4.3.10 Uma viagem de risco	96
4.3.11 A hora do lixo	97
4.3.12 A surpresa da identificação	99
4.3.13 Uma vida monástica	101
4.3.14 Descobrimo a sexualidade	102
4.3.15 A comicidade do medo	105
4.4 O MEDO EM TODAS AS IDADES	107
4.4.1 Receio da noite	107
4.4.2 A fuga pelo profano	109
4.4.3 Resquícios do horror cósmico	112
5 Conclusão	115
Referências	121

Capítulo 1

Introdução

Poucos autores brasileiros do último século despertaram tanto interesse do público e da crítica quanto Clarice Lispector. Com uma produção que totaliza nove romances e oito volumes de contos, além de crônicas e livros infantis, a autora é lembrada por muitos como um dos grandes nomes da literatura brasileira. Certamente, a originalidade de seu estilo foi determinante para o título: até a estreia da jovem Lispector, no ano de 1944, nenhum outro escritor se aventurara a produzir uma literatura de cunho tão intimista no Brasil. Desde o início dos anos 30, o forte tom de denúncia social da prosa regionalista dominava o cenário nacional. Com o surgimento de uma obra reflexiva como a da autora, sustentada na exploração do ser humano e da linguagem, este panorama se altera e a literatura brasileira passa a se abrir para novos desafios.

Foi justamente devido ao caráter atípico da obra clariciana que o surgimento de uma imensa fortuna crítica pôde ser observado nas décadas seguintes. As mais diversas vertentes de sua produção foram exploradas ao longo dos anos – elementos como o narrador, a temporalidade, o silêncio, a feminilidade e a existência humana. Em *A escritura de Clarice Lispector*, a pesquisadora Olga de Sá¹ analisa as mais importantes opiniões emitidas a respeito da obra da autora até a década de 60. Lá estão o entusiasmo de Antonio Cândido com a ousadia de sua narrativa, a crítica de Sérgio Milliet a um desnecessário preciosismo da linguagem, o incômodo de Álvaro Lins com a suposta incompletude de sua ficção, todos eles datados ainda da década de 40. A estes pareceres juntam-se, nos trinta anos que se seguem, as reflexões sobre a estrutura fragmentada do texto clariciano propostas por Massaud Moisés, a associação com a filosofia existencialista estabelecida pelos celebrados ensaios de Benedito Nunes, a condenação de Luis Costa Lima à intelectualização exagerada das personagens e o interessante dilema da subjetividade percebido por Alfredo Bosi. Mas esta pequena seleção de críticos esconde uma produção que não parou de crescer. O

¹ SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

interesse na obra de Lispector é constantemente renovado e gera novos trabalhos até os dias de hoje.

Desta forma, fica bastante clara a dificuldade que existe na análise de textos tão explorados previamente. É inegável que muito já foi dito sobre a literatura da autora; na verdade, alguns afirmam categoricamente que nada mais pode ser acrescentado. Contudo, uma obra vasta e complexa como se mostra a de Lispector esconde uma numerosa quantidade de aspectos a serem evidenciados. O presente trabalho traz justamente a preocupação de se aprofundar em uma temática que ronda a obra da autora desde seus primeiros escritos, embora raros comentários a respeito dela tenham sido feitos. Com isso, esperamos contribuir de maneira original para uma maior compreensão da ficção clariciana, acrescentando novos pontos de vista e novos ângulos de análise aos competentes trabalhos realizados no passado.

1.1 Os caminhos do medo

A abordagem que propomos neste trabalho é estabelecer uma relação entre o medo e os textos de Clarice Lispector. No entanto, alguns podem questionar o porquê da escolha do tema. A resposta remete a certas impressões de leitora, nas quais a presença do medo se mostrou marcante. Tanto a leitura dos romances quanto a leitura dos contos claricianos nos revelava frequentes momentos de pavor das personagens que, pouco a pouco, passaram a ser confundidos com os temores da própria autora. A percepção desta curiosa simbiose e, principalmente, da importância que o medo assume na obra de Lispector como um todo foram os pontos de partida para o desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada.

Contudo, mais uma vez o caminho tem seus percalços. Isto porque a temática do medo é bastante ampla, embora sejam escassas as obras dedicadas ao assunto. O estudo *Paisagens do medo*, de Yi-Fu Tuan ², é um dos raros exemplares do gênero. Nesta investigação de bases históricas, o autor ressalta a importância do medo para a conservação das espécies, situando-o como parte da própria gênese humana e de seu instinto biológico de sobrevivência. Entretanto, ele afirma que reduzir o temor dos indivíduos a um mero

² TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2006.

mecanismo de alerta seria um equívoco, já que “*a capacidade de sentir vergonha e culpa amplia muito a extensão do medo humano*”³, revelando a sua complexidade. Além disso, é somente através da imaginação que o medo do sobrenatural pode existir. Sem este recurso exclusivo do homem, nada do que conhecemos em termos de ficção sobre o horror poderia ser produzido. Deste modo, podemos notar que parte dos temores humanos configura-se como um importante construto social, modificando-se de acordo com a evolução das civilizações.

Uma das maneiras de acompanharmos a relação que o homem estabelece com o medo ao longo dos séculos é atentarmos para a literatura. Sabe-se que a origem das narrativas de horror remete aos longínquos tempos da pré-história, quando lendas e mitos amedrontadores existiam unicamente na oralidade; com o desenvolvimento gradual das sociedades, estas histórias passaram a ser organizadas através da escrita. No entanto, é somente com o surgimento da literatura gótica do século XVIII que o gênero ganha nome e forma. A partir daí, vemos o florescimento da “literatura de horror” como a conhecemos, sustentada por nomes como Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood e Howard Phillips Lovecraft.

Novamente, o desafio é grande. Como contemplar, em um único trabalho, toda a tradição literária de horror que vem se formando há pelo menos três séculos? E, ainda mais, como fazê-lo dentro de uma investigação sobre a obra de Clarice Lispector? Não há dúvidas de que a realização desta tarefa, da forma como a colocamos, revela-se impossível. Assim, optamos pela construção de um histórico reduzido do gênero, de maneira a evidenciarmos os principais elementos que o compõem e as mudanças mais substanciais ocorridas em seu processo evolutivo. Do mesmo modo, somente algumas obras de horror foram selecionadas para figurar nas análises dos contos claricianos, estabelecendo contrapontos e ressaltando semelhanças entre a literatura da autora e a literatura do medo. Temos consciência de que muitos autores de valor não se encontram nesta lista; porém, sua ausência é justificada e pode até mesmo servir como agente motivador de novas produções. Um dos principais objetivos desta pesquisa, a qual atribuímos um caráter introdutório, é propor as bases para a investigação da temática do medo na obra de Clarice Lispector.

³ Ibidem, p. 11

1.2 A estrutura do texto

Apresentaremos a seguir cada um dos capítulos desta dissertação, explicitando o percurso realizado através da temática deste trabalho. Ressaltamos que algumas das dificuldades encontradas neste estudo, como a falta de uma bibliografia que trouxesse definições mais aprofundadas sobre o tema central, o excesso de produção crítica sobre a obra clariciana e a extensa lista de narrativas de horror já produzidas poderão ser percebidas na própria composição do texto. Isso gera uma pesquisa que, longe de ser um produto previamente acabado, testa os seus limites e depara-se constantemente com o imprevisível. Não faria sentido nos rendermos ao que é seguro e conhecido justamente numa investigação em que se exploram, sem cessar, as barreiras criadas pelo medo da novidade.

O primeiro capítulo é dedicado a alguns desdobramentos percebidos na temática do medo. Um deles é a presença deste sentimento no cerne das sociedades, acompanhando o longo processo da evolução humana. Desde a antiguidade até os dias atuais, o medo foi um fator determinante em questões políticas como a formação de estados e a irrupção de guerras, conforme destacam as teorias de Thomas Hobbes ⁴ e de Hannah Arendt ⁵. A participação do temor na própria estrutura social afeta a vida dos indivíduos das mais diversas maneiras – as manifestações artísticas que aludem ao tema são somente um exemplo. Por isso, é curioso notarmos o silenciamento de Clarice Lispector sobre os medos coletivos de sua época. Embora tenha vivido a juventude durante a Segunda Guerra Mundial e a maturidade sob o regime militar brasileiro, nenhum destes dois eventos figura de maneira explícita em sua produção ficcional.

Por isso, a investigação deste primeiro capítulo passa a ocupar-se dos medos que a autora, como indivíduo, carregou através dos anos. Dentre eles, destacam-se o medo da morte, simbolizado pelo falecimento da mãe ainda na infância, e o medo de um

⁴ HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Os pensadores. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

⁵ ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

“embotamento do espírito”, aguçado principalmente nos anos em que morou fora do Brasil. Ambos estarão presentes, sob diversas roupagens, nos contos e romances da autora. Além disso, o capítulo traz um panorama da terminologia que ronda a temática apresentada, explorando as diferenças e semelhanças entre termos como *medo*, *angústia*, *pavor*, *terror* e *horror*. Embora nos pareça arriscado imputar ao texto clariciano uma abordagem específica, a teoria que mais parece se relacionar com a obra da autora é a do filósofo Sören Kierkegaard ⁶, que estabelece uma importante relação entre a liberdade, a inocência e a angústia.

O segundo capítulo tem como foco a literatura do medo que vem sendo produzida ao longo dos séculos. São enfatizados os clichês visuais do horror gótico e as mudanças consolidadas por Edgar Allan Poe, como o psicologismo das personagens e a construção de uma atmosfera de suspense. Esta etapa é especialmente importante para o estabelecimento de algumas características do gênero, bem como para servir de contraponto ao que foi produzido no Brasil em termos de horror. O breve histórico brasileiro mostrará incursões esparsas neste tipo de literatura, tratando de textos que, muitas vezes, tocam na questão do medo de maneira diferenciada. É então que nos voltaremos para o trabalho de Clarice Lispector. Privilegiando o encadeamento de reflexões íntimas das personagens na estruturação de seus enredos, a autora revela o medo com que o ser humano se depara ao confrontar-se com seu próprio interior. Acreditamos que a descoberta do desconhecido em si mesmo e na realidade em que se vive é um dos mais importantes elementos das narrativas claricianas. A autenticidade com que a autora explora essa temática em sua obra foi, sem dúvida, um dos pontos de partida para este trabalho.

O terceiro capítulo traz as análises dos contos de Lispector. Neste momento veremos, de fato, como o medo é representado em seus textos. Para isso, realizaremos uma investigação de caráter predominantemente hermenêutico, buscando explorar a pluralidade de sentidos assumidos por esta emoção dentro da obra clariciano. Em diversos momentos, acrescentaremos também comentários de natureza estilística a respeito de sua prosa, já que a escrita da autora reflete a presença do medo através de uma série de construções

⁶ KIERKEGAARD, Sören. **O conceito da angústia**. Tradução de João Lopes Alves. Porto: Editorial Presença, 1962.

linguísticas. Como apoio para as reflexões, teremos ainda um pequeno grupo de contos pertencentes à tradição do horror. Histórias de Edgar Allan Poe, Algernon Blackwood e Howard Phillips Lovecraft serão evocadas a fim de nos ajudarem a apontar algumas características do gênero na produção de Clarice Lispector. É importante ressaltarmos que cada uma destas ferramentas será de fundamental importância para a construção de um panorama analítico próprio, que tem como função explorar o tema proposto sob um ponto de vista específico. Não ignoramos tudo o que já foi pensado e discutido sobre cada um destes contos – muitos bons caminhos interpretativos já foram empreendidos pela crítica ao longo dos anos e serão mencionados em certos momentos de nossa investigação. No entanto, é necessário que tenhamos autonomia para sair em busca de novos questionamentos, levantando hipóteses que poderão nos conduzir a novas respostas. Isso implica em estabelecermos uma distância necessária entre o que já foi feito e o que ainda pretende-se fazer no que diz respeito à obra de Lispector.

Após um cuidadoso exame dos contos produzidos pela autora, dez deles foram selecionados para a análise. Os principais critérios utilizados foram: a) uma análise preliminar em que elementos relativos ao medo fossem percebidos na narrativa e b) uma amostragem que contemplasse diferentes momentos da carreira de Lispector. Tendo por base estes pré-requisitos, os textos escolhidos – e seus respectivos livros de origem – estão indicados a seguir: “Mistério em São Cristóvão” e “Amor” (de *Alguns Contos*, 1952); “A imitação da rosa” e “Preciosidade” (de *Laços de Família*, 1960); “Os desastres de Sofia” e “A legião estrangeira” (de *A Legião Estrangeira*, 1964); “Perdoando Deus” (de *Felicidade Clandestina*, 1971); “Miss Algrave” e “A língua do ‘p’” (de *A Via Crucis do Corpo*, 1974); e “Onde estivestes de noite” (de *Onde estivestes de noite*, 1974). Cabe ressaltar que vários outros contos de interesse para esta temática foram excluídos da presente seleção a fim de que o trabalho pudesse ser viabilizado. Isto significa que os questionamentos levantados por esta pesquisa ainda estão longe de serem esgotados e podem, inclusive, ser fonte de inspiração para novas reflexões sobre o tema.

Embora houvesse uma preocupação com a variação cronológica do *corpus* selecionado, a organização dos contos dentro do trabalho não será regida por este critério. O tratamento peculiar que a autora dá ao medo em cada etapa da vida das personagens

tornou-se evidente com o desenvolvimento das análises e passou a ser um fator decisivo na estruturação da pesquisa. Assim, optamos por agrupar as narrativas de acordo com a idade dos protagonistas. No entanto, são raros os textos em que nos deparamos com informações precisas a este respeito; isto talvez ocorra porque tais fases não se definem através de números absolutos nas histórias claricianas, mas sim pela forma como as personagens lidam com a descoberta da complexidade da existência. Por isso, propusemos uma divisão que compreende três períodos distintos que, por sua vez, correspondem a três maneiras distintas de enxergar o mundo: a infância, a adolescência e a maturidade. Somente um dos contos não será enquadrado nesta divisão, já que ele lida com todas estas etapas da mesma forma. Trata-se de “Onde estivestes de noite”, o último texto apresentado.

Por fim, a conclusão busca retomar as mais importantes premissas desta pesquisa, destacando as hipóteses que se confirmaram com o desenvolvimento das análises. A relação estabelecida entre a literatura de Lispector e o medo será revisada e seus principais pontos serão definidos. A movimentação dos enredos, a caracterização das personagens e as construções linguísticas são alguns dos elementos afetados pela temática em questão a serem revisitados nesta etapa final da investigação.

Esperamos que o presente trabalho possa colaborar com um aprofundamento das reflexões sobre a obra de Clarice Lispector de uma maneira geral, instigando o surgimento de novas perguntas e novos caminhos interpretativos. É importante que a coragem de se discutir temas como o medo e de enfrentar questionamentos incomuns não arrefeça diante de possibilidades mais confortáveis de pesquisa. A curiosidade inerente aos seres humanos inquietos foi o que nos moveu até aqui e permitiu a realização deste trabalho; da mesma forma, foi ela quem impeliu Lispector a desbravar o interior humano em sua literatura. Portanto, fazemos coro às palavras do narrador de *A hora da estrela*, uma das máscaras da própria autora: “*enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever*”⁷.

⁷ LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. p. 5.

Capítulo 2

O medo

“*Nascemos na angústia, morremos na angústia. Entre os dois, o medo quase não nos deixa*”. A frase é do filósofo André Comte-Sponville ⁸ e impressiona pelo peso da sentença que enuncia. De fato, é difícil pensarmos nossa existência como seres humanos e como sociedade sem considerarmos sentimentos como o amor, o ódio, o medo. Eles são causa e consequência dos mais variados acontecimentos de nossa história. Sem a sua maciça influência na vida dos indivíduos, não haveria guerras, nascimentos ou revoluções. Um bom observador do comportamento humano nota que estes eventos são impulsionados, basicamente, pela ação de nossas emoções.

Embora seja minimizado perante outras paixões, o medo também assume um importante papel no desenvolvimento da existência humana. O historiador Jean Delumeau ⁹ ressalta sua presença no desenvolvimento dos sujeitos e das sociedades em geral: “*não só os indivíduos tomados isoladamente mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidos num diálogo permanente com o medo*” ¹⁰. Tanto no âmbito pessoal quanto no coletivo, nota-se que a evolução do homem está frequentemente ligada a uma série de embates com este sentimento. O enfrentamento daquilo que provoca medo conduz o ser humano à descoberta de novos limites e, em última instância, ao desvelamento de novas possibilidades.

2.1 Sociedades do medo

Para traçarmos um panorama deste sentimento na esfera social, é importante observar que o entendimento das relações entre o homem e o medo passou por mudanças ao longo dos séculos. Delumeau nos mostra como a tradição ocidental censurou

⁸ COMTE-SPONVILLE, André. Bom dia, angústia! In: **Bom dia, angústia!** São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 11.

⁹ DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹⁰ Ibidem, p. 12.

sistematicamente aquele que sente medo, opondo-o ao corajoso espírito bélico que não teme a morte em combate. Os gregos personificaram esta noção na figura do deus Fobos. Segundo os poucos relatos que resistiram ao tempo, o papel desta divindade era atemorizar os inimigos no campo de batalha até que Ares, o deus da guerra, desse início ao conflito ¹¹. Os laços familiares que os unem – o primeiro é filho do segundo – simbolizam a ligação natural entre o medo e as situações que ameaçam a sobrevivência humana. Embora natural, o sentimento em questão não poderia ser mais repudiado pelo homem da época. Culturalmente, render-se ao medo era um claro índice de fracasso.

Devido a esta depreciação, as ideias de medo e de coragem são associadas a classes sociais opostas: enquanto o nobre traz consigo a bravura, o pobre é marcado pela vergonhosa insígnia do temor. Virgílio, um dos fundadores da literatura do Ocidente, sustenta tal distinção na sua *Eneida* ao afirmar que “o medo é a prova de um nascimento baixo” ¹². Da mesma forma, o enlouquecido Dom Quixote repreende injustamente seu escudeiro Sancho em certa passagem da mais famosa narrativa de Cervantes, atribuindo ao pobre serviçal uma covardia que lhe seria inata: “é o medo que tens, Sancho, que te faz ver e entender tudo mal” ¹³.

Segundo o historiador, esta diferenciação não é gratuita. A heroização do nobre teria como objetivo justificar o *status quo* vigente, representado por um Estado monarquista centralizador. A Revolução Francesa faz com que o povo dê seu primeiro passo concreto na conquista da coragem; entretanto, a inexperiência dos humildes com o poder gera uma ideologia muito similar à anterior, conduzindo, desta vez, a uma heroização dos pobres. É somente a partir do século XIX que o medo se insere na cultura de forma real, sendo desmistificado por ciências como a psiquiatria e a psicanálise. A liberdade conquistada a partir deste novo entendimento permite que postulados como os de Sartre sejam enunciados e defendidos: “*Todos os homens têm medo. Todos. Aquele que não tem medo não é normal, isso nada tem a ver com a coragem*” ¹⁴.

¹¹ LEFEVRE, Silvia; SIMÕES, Maria Isabel; ALVARENGA, José Roberto. **Dicionário de mitologia greco-romana**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

¹² Apud DELUMEAU, p. 14.

¹³ Idem, ibidem.

¹⁴ Ibidem, p. 19.

Este breve histórico nos mostra que o medo tem sido encarado, desde a Antiguidade, como um poderoso instrumento de dominação. Tanto pela via do convencimento como pela via da opressão, este sentimento vem sendo usado como justificativa para todo tipo de atentado contra a liberdade do ser humano. Uma das mais significativas obras políticas já produzidas pode ilustrar com propriedade esta afirmação: trata-se do *Leviatã*, publicado em 1651 pelo inglês Thomas Hobbes. Um leitor atento certamente perceberá que as teorias formuladas neste tratado favorecem, de inúmeras maneiras, o estabelecimento de um regime monárquico e a posição do dominador. Isso ocorre, a princípio, pelas considerações de Hobbes a respeito do próprio temperamento humano:

Os homens não tiram prazer algum da companhia uns dos outros (e sim, pelo contrário, um enorme desprazer), quando não existe um poder capaz de manter a todos em respeito. Porque cada um pretende que seu companheiro lhe atribua o mesmo valor que ele se atribui a si próprio e, na presença de todos os sinais de desprezo ou de subestimação, naturalmente se esforça, na medida em que a tal se atreva (o que, entre os que não têm um poder comum capaz de os submeter a todos, vai suficientemente longe para levá-los a destruir-se uns aos outros), por arrancar de seus contendores a atribuição de maior valor, causando-lhes dano, e dos outros também, através do exemplo.¹⁵

A famosa frase utilizada pelo pensador, “o homem é o lobo do homem”, resume com precisão seu entendimento a respeito do ser humano: faz parte de nossa natureza ser egoísta e livre, o que nos impele a fazer o mal ao nosso semelhante. No entanto, o fato de cada ser humano possuir este direito sobre o outro acarreta, segundo Hobbes, a impossibilidade de uma vida em sociedade, já que o princípio norteador da sobrevivência do homem é o direito de defesa da própria vida. Nas palavras do autor,

¹⁵ HOBBS, Thomas. Op. cit., p. 46.

O direito de natureza, a que os autores geralmente chamam *jus naturale*, é a liberdade que cada homem possui de usar seu próprio poder, da maneira que quiser, para a preservação de sua própria natureza, ou seja, de sua vida; e conseqüentemente de fazer tudo aquilo que seu próprio julgamento e razão lhe indiquem como meios adequados a esse fim.¹⁶

A solução para o impasse entre o direito do indivíduo sobre si e sobre o outro é o estabelecimento do que Hobbes chama de “contrato”. Neste acordo, cada um se compromete a abdicar de seu direito sobre o corpo do outro em nome da harmonia social. Contudo,

quando se faz um pacto em que ninguém cumpre imediatamente sua parte, e uns confiam nos outros, na condição de simples natureza (que é uma condição de guerra de todos os homens contra todos os homens), a menor suspeita razoável torna nulo esse pacto. Mas se houver um poder comum situado acima dos contratantes, com direito e força suficiente para impor seu cumprimento, ele não é nulo.¹⁷

Este “poder comum” que exige o cumprimento do contrato concentra-se na figura do soberano. Portanto, a sua existência se justifica como necessária às sociedades na medida em que ele se faz responsável pelo bem-estar coletivo e pelo controle das liberdades sobre terceiros. A cessão dos direitos de cada um a este representante estabelece um sistema de governo em que as decisões e vontades pessoais ficam submetidas às decisões e vontades do soberano. Este modelo monárquico-autoritário seria a única forma, de acordo com Hobbes, de configurar uma unidade entre todos os homens – o que levaria à formação do organismo conhecido por Estado.

¹⁶ Ibidem, p. 47.

¹⁷ Ibidem, p. 50.

O pesquisador Renato Janine Ribeiro¹⁸ evidencia a dificuldade do ser humano em seguir as regras que compõem este contrato. Afinal, é de se imaginar que custe ao sujeito abrir mão de direitos tão amplos sobre si e sobre o outro. Portanto, tamanha cessão só ocorre quando o soberano mostra-se temível o suficiente para repreender aqueles que não aceitam agir de acordo com as normas. Para Hobbes, é unicamente através da promessa de uma punição que a sociedade pode chegar a um padrão do que é justo e injusto em seu funcionamento.

Ribeiro sai em defesa do pensador neste ponto polêmico de sua tese e afirma que o soberano não chega a aterrorizar seu súdito; o temor que este chefe inspira resume-se à instituição de elementos coercitivos que suplantem as possíveis vantagens que o rompimento do pacto ofereça. De acordo com suas palavras:

terror existe no estado de natureza, quando vivo no pavor de que meu suposto amigo me mate. Já o poder soberano apenas mantém temerosos os súditos, que agora conhecem as linhas gerais do que devem seguir para não incorrer na ira do governante.¹⁹

Mas Hobbes ressalta que o medo não deve ser impedimento para a instituição de nenhum tipo de pacto, alegando que *“tudo o que posso fazer legitimamente sem obrigação posso também compactuar legitimamente por medo, e o que eu compactuar legitimamente não posso legitimamente romper”*²⁰. Esta premissa mostra que o medo surge, na teoria hobbesiana, sob o disfarce de um elemento necessário para o equilíbrio e o bem-estar social, estabelecendo fronteiras para o comportamento dos sujeitos na vida coletiva; no entanto, não é difícil notarmos que todos os mecanismos do medo de que o soberano dispõe são bastante convenientes para a manutenção incontestável de seu poder.

A manipulação deste sentimento para fins de dominação é dramaticamente observada no tempo de Clarice Lispector. Nascida em 1920 na pequena aldeia de

¹⁸ RIBEIRO, Renato J. Hobbes: o medo e a esperança In: **Os clássicos da política**, vol. I, org. Francisco C. Weffort. São Paulo: Ática, 1989. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/valerio/hobbesjanine.html>. Acesso: 08 jul. 2008.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ HOBBS, op.cit., p. 51.

Tchetchelnik, na Ucrânia, a futura escritora chega ao mundo no seio de uma família apavorada. Após o ano de 1917, em que a Revolução Russa derruba a monarquia e instaura um governo provisório, o choque entre os bolcheviques e as forças separatistas ucranianas lançam o país dos Lispector em uma sangrenta guerra civil. A pesquisadora Nádía Gotlib²¹ lembra que os pogroms – definidos pela Enciclopédia do Holocausto como “*violentos ataques físicos da população em geral contra os judeus*”²² – foram responsáveis, no anos seguintes, pelo massacre de milhares de semitas na Ucrânia. Devido à sua origem judaica, a família Lispector encontra-se em plena fuga da Europa na ocasião do nascimento da terceira filha. Sob o nome de Haia (que significa “vida”), a pequena recém-nascida segue com os pais e as duas irmãs mais velhas para o Brasil. Ao desembarcarem em Recife, considera-se prudente que a procedência familiar não fique clara, a fim de evitar perseguições. Assim, com exceção de Tânia, a filha do meio, todos acabam por trocar seus nomes. O casal Mânia e Pinkhouss transforma-se em Marieta e Pedro; a irmã mais velha, Leia, é convertida em Elisa; e a filha mais nova recebe o nome de Clarice.

Não podemos ignorar o fato de que o medo impeliu não só os Lispector, mas todo um grupo social à fuga e à perda de sua identidade. Este clima de terror é instaurado principalmente quando se reconhece o totalitarismo como nova forma de governo em diversos países europeus. Segundo Hannah Arendt²³, este modelo político mostra-se diferente de todos os outros adotados até então, já que se pauta nas mais radicais maneiras de controle da existência humana. Tendo por base a aplicação de leis naturais ou históricas que não diferenciam o certo e o errado na conduta individual, o totalitarismo transforma todos os seres em agentes passivos, esvaziando sua participação tanto na vida coletiva, quanto na privada. É o que a autora enuncia no trecho a seguir:

Do ponto de vista totalitário, o fato de que os homens nascem e morrem não pode ser senão um modo aborrecido de interferir com forças superiores. O terror, portanto, como servo obediente do movimento

²¹ GOTLIB, Nádía. **Clarice – Fotobiografia**. São Paulo: Edusp, 2008.

²² ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO. **Pogroms**. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005183>. Acesso em: 22 mar. 2009.

²³ ARENDT, op. cit

natural ou histórico, tem de eliminar do processo não apenas a liberdade em todo sentido específico, mas a própria fonte de liberdade que está no nascimento do homem e na sua capacidade de começar de novo. (...) Na prática, isso significa que o terror executa sem mais delongas as sentenças de morte que a Natureza supostamente pronunciou contra aquelas raças ou aqueles indivíduos que são "indignos de viver", ou que a História decretou contra as "classes agonizantes", sem esperar pelos processos mais lerdos e menos eficazes da própria história ou natureza.²⁴

A perda global de sentido da vida humana – que transforma a pluralidade em unidade – é o que abre espaço para o domínio pleno do regime:

o terror torna-se total quando independe de toda oposição; reina supremo quando ninguém mais lhe barra o caminho. Se a legalidade é a essência do governo não tirânico e a ilegalidade é a essência da tirania, então o terror é a essência do domínio totalitário.²⁵

É interessante observarmos que o medo perde até mesmo o suposto valor regulador do bem-estar social que detinha no modelo político de Hobbes; sua pretensa funcionalidade vê-se completamente esvaziada pela irracionalidade do comando das leis naturais e históricas, o que faz com que ele subsista exclusivamente como um fim em si mesmo:

Nas condições do terror total, nem mesmo o medo pode aconselhar a conduta do cidadão, porque o terror escolhe as suas vítimas independentemente de ações ou pensamentos individuais, unicamente segundo a necessidade objetiva do processo natural ou histórico. Nas condições totalitárias, o medo é provavelmente mais difundido do que nunca; mas o medo perde a sua utilidade prática quando as ações que inspira já não ajudam a evitar o perigo que se teme.²⁶

²⁴ Ibidem, p. 518-519.

²⁵ Ibidem, p. 517.

²⁶ Ibidem, p. 519-520.

Neste sentido, a ineficácia do medo passa a ser substituída por um estado brutal de isolamento e solidão. Embora interligados, estes dois conceitos não possuem o mesmo significado: enquanto que o isolamento promove a impotência política, impedindo o surgimento da força de homens que trabalham em conjunto, a solidão refere-se à vida humana como um todo. A fim de eliminar a capacidade de pensamento de que cada sujeito é dotado, o terror não se contenta em destruir a vida social do indivíduo e ataca também sua vida privada, baseando-se *“na experiência de não se pertencer ao mundo, que é uma das mais radicais e desesperadas experiências que o homem pode ter”*²⁷. O aniquilamento da sensação de pertença configura-se, de acordo com a teoria da autora, como o grande trunfo do regime totalitário. Através da potencialização do estado de solidão, o ser humano se vê engolido pela imensa falta de propósito de sua existência e, finalmente, renuncia à liberdade primária de ser. Por isso, Arendt afirma:

o súdito ideal do governo totalitário não é o nazista convicto nem o comunista convicto, mas aquele para quem já não existe a diferença entre o fato e a ficção (isto é, a realidade da experiência) e a diferença entre o verdadeiro e o falso (isto é, os critérios do pensamento).²⁸

Sabe-se que, no período da Segunda Guerra Mundial, certos grupos sociais foram considerados pelos regimes totalitários como seres humanos inferiores, indignos do direito à vida. É fato igualmente conhecido que os judeus foram o grupo mais agredido por tamanha arbitrariedade. Milhares foram mortos e outros milhares buscavam escapar a todo custo do cruel destino dos campos de concentração. A jovem Clarice viu de longe este espetáculo, já desprovida de elementos culturais que a identificassem como parte desta tradição. A origem judaica da família Lispector fora providencialmente ocultada a partir do momento em que seus membros passaram a viver em solo brasileiro. No entanto, o silêncio da autora significa. E o silêncio de sua obra significa, talvez, ainda mais. Não existem

²⁷ Ibidem, p. 527.

²⁸ Ibidem, p. 526.

respostas para a veemência deste silenciamento dentro de um projeto literário tão autobiográfico. O que se constata é que, durante toda a carreira de Lispector, ele só é quebrado de forma mais clara em seu último romance – mais especificamente na denominação que recebe a apática heroína Macabéa.

Este tímido resgate de sua história na maturidade, tão sem alarde quanto o prévio ocultamento, pode estar relacionado à situação vivida pelo Brasil na década de 60. No ano de 1964, através de um golpe de Estado, um grupo de militares encabeçado pelo general Castello Branco toma o poder do país. A partir deste momento, os brasileiros vivem em um regime autoritário que gradualmente estabelece a perda das liberdades individuais. Lispector, que só retorna ao Brasil em 1959, após ter vivido anos com o marido no exterior, pouco se envolvia com o cenário político nacional até então; mas há ao menos dois registros do ano de 1968 que apontam para uma participação mais ativa da autora na onda de protestos que permeou a época. Um deles é a publicação, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, de uma “carta” destinada ao Ministro da Educação. Neste texto, a autora mostra-se contrária à implantação do vestibular nas universidades brasileiras, modelo claramente exclusivo e que, a seu ver, refrearia o brilhante crescimento da nação. Imbuída do desejo de abrir caminhos para a oprimida juventude da época – que lutava contra a censura política e artística que Elio Gaspari ²⁹ classifica como um emergente “terrorismo cultural” – Lispector decide juntar-se a um importante grupo de intelectuais que clama pelo direito de realizar uma passeata pacífica no centro do Rio de Janeiro. Esta missão culmina na conhecida “marcha dos cem mil”, responsável por reunir mais de cem mil pessoas em um único protesto de repúdio aos abusos cometidos pela ditadura militar.

Deste modo, podemos perceber que estar inserido em uma sociedade significa vivenciar, direta ou indiretamente, seus medos e inseguranças. Compreender esta premissa é compreender a importância do medo na vida de cada um de nós, como indivíduos e como coletividade; é compreender também os mais diversos tipos de manifestações artísticas que têm por base essa emoção. Não há imaginação sem o contraponto essencial da realidade.

²⁹ GASPARI, Elio. A roda de Aquarius. In: **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Nesse sentido, é importante pensar na história recente de nossa civilização como justificativa para a urgência de fazermos do medo a temática deste e de outros trabalhos. O mais recente acontecimento mundial que nos remete a tal tópico foi o atentado terrorista contra os edifícios do World Trade Center, em Nova York, no dia 11 de setembro de 2001. Já tido como marco histórico da civilização ocidental, este evento provocou a morte de mais de três mil pessoas e instaurou um clima permanente de medo na população. A partir dele, deflagra-se o que a mídia passa a chamar de “era do terror”, período em que o governo americano justifica suas invasões aos territórios do Oriente Médio sob o viés do combate ao terrorismo. No entanto, o pesquisador Héctor Luis Saint-Pierre defende que a guerra conduzida pelos Estados Unidos é equivocada em sua própria gênese, já que o terrorismo não pode ser entendido como uma ameaça concreta:

o que fazem os EUA é uma guerra, e guerra se faz contra um Exército regular, contra um Exército reconhecido, e não contra um inimigo difuso, indefinido, como é o terrorismo. Não há contra quem combater em uma guerra quando ela é contra o terrorismo. O terrorismo não tem uma presença física, exceto no caso do terrorista.³⁰

É justamente esta enorme indefinição a responsável pela sensação generalizada de medo que toma a sociedade ocidental na atualidade. O terror mostra-se não só possível, mas também imprevisível, conduzindo uma população acuada para o ataque. A violência se espalha através da propaganda do governo, que utiliza o medo como instrumento de manipulação social.

Os EUA iniciam essa guerra e transformam o próprio país na principal vítima do terrorismo. A vítima do terrorismo é aquela que padece do medo que sofre do terror. O próprio governo norte-americano aterrorizou de maneira radical a sociedade norte-americana. Diferentemente do

³⁰ BRAZIL, Carlos. **O terror depois do 11 de setembro de 2001**. [2004 ou 2005]. Disponível em: <http://www.universia.com.br/materia/imprimir.jsp?id=4955>. Acesso: 10 jul. 2008.

européu, que convive, sabe que há terrorismo, e que pode ser uma vítima do terrorismo, mas sabe que não pode ficar aterrorizado porque estaria realizando o objetivo do terrorismo. Se o próprio governo aterroriza a sua sociedade, ele mesmo está realizando o objetivo a que se propõe o terrorista. Não apenas perdeu a tranquilidade a sociedade norte-americana, como também perdeu as liberdades e a democracia pelas quais os EUA bombardeiam outras sociedades como, por exemplo, a afegã e depois a iraquiana.³¹

Deste modo, podemos constatar a presença indelével do medo no mundo ocidental contemporâneo. Fica claro que ele ainda é utilizado como instrumento de dominação política, o que permite que influencie as vidas de milhões de cidadãos. Uma das formas mais explícitas para a manifestação deste cenário é a arte. Da mesma forma que o clima constante de medo percebido nos tempos de hoje rapidamente produziu uma arte ligada à era do terror, a época de Clarice Lispector deixou como legado uma série de obras que retratam a Segunda Guerra Mundial e a ditadura militar brasileira. Justamente por esta razão, é bastante curiosa a ausência quase que total das temáticas políticas na ficção da autora. Talvez ela tenha lidado com essa questão à sua maneira, incorporando sutilmente a seus textos algumas das emoções e reflexões despertadas por estes acontecimentos. Ou talvez elas simplesmente não estejam lá. O importante é que a dúvida se torne um incentivo para o aprofundamento na literatura clariciana. Afinal, o largo ocultamento dos medos coletivos na obra de Lispector difere substancialmente do tratamento que nela recebem os medos individuais.

2.2 Entre o vivido e o escrito

Os últimos anos da vida de Clarice Lispector parecem ter sido marcados por momentos de grande inquietação. Embora já gozasse de uma posição privilegiada no panorama literário nacional, cada vez mais aclamada por público e crítica, a autora

³¹ Ibidem.

trabalhava em um novo direcionamento para sua obra. Supostamente incomodada com a popularidade alcançada pelas crônicas semanais que escrevia para o *Jornal do Brasil* – gênero visto por ela como uma “paraliteratura” – Lispector passa a se concentrar na dureza dos problemas sociais brasileiros da época que, posteriormente, viriam a figurar no derradeiro romance *A hora da estrela*³² e no conto de publicação póstuma “A bela e a fera”³³. O desejo de abordar o mundo sob uma nova perspectiva leva a autora a uma busca por novas formas de expressão. Este novo modelo será encontrado no exercício da pintura. Mesmo tendo a mão direita bastante debilitada devido a um incêndio acidental em seu apartamento no ano de 1966 (o que a impedia, inclusive, de escrever por conta própria), a escritora decide fazer-se pintora e mergulhar nas possibilidades que as artes plásticas lhe oferecem. Sua produção pictural concentra-se nos anos de 1975 e 1976, contabilizando dezesseis quadros. Alguns deles são dados de presente a amigos, o que eventualmente faz com que esta sua vertente artística se torne conhecida.

A insistência da autora em declarar seu amadorismo na composição de trabalhos visuais não obscurece a expressividade de suas pinturas. A abstração presente nos quadros parece esconder os sentimentos e sensações mais íntimos de Lispector, material similar ao utilizado em seus textos escritos. Oliveira³⁴ acredita que o próprio formato de composição das telas, partindo do nome para a criação da representação visual, evidencia a valorização das emoções nesta sua produção. Neste sentido, interessa-nos particularmente a obra “Medo”, visto que gravita em torno da temática deste trabalho. Ao comentar com a amiga Olga Borelli sobre sua angustiante relação com esta pintura, Lispector nos dá pistas a respeito da importância deste sentimento em sua vida:

Pintei um quadro que uma amiga me aconselhou a não olhar porque me fazia mal. Concordei. Porque neste quadro que se chama medo eu conseguira por pra fora de mim, quem sabe se magicamente, todo o medo-pânico de um ser no mundo. É uma tela pintada de preto tendo mais ou

³² Op. cit.

³³ LISPECTOR, Clarice. A bela e a fera. In: **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

³⁴ OLIVEIRA, Marcos A. O figurativo inominável: a *art pictures* de Clarice Lispector. In: **Múltiplos olhares sobre a linguagem, a arte e a ciência**. Rio Branco: Edufac, 2007. 1 CD ROM.

menos ao centro uma mancha terrivelmente amarelo-escura e no meio uma nervura vermelha, preta e de amarelo-ouro. Parece uma boca sem dentes tentando gritar e não conseguindo. Perto dessa massa amarela, em cima do preto, duas manchas totalmente brancas que são talvez a promessa de um alívio. Faz mal olhar este quadro.³⁵

O mal-estar diante do medo e a esperança de um alívio, ambos retratados nesta pintura, aparentam ser emoções recorrentes na existência da autora. Esta observação é um consolo para os envolvidos nesta investigação. Não tendo sido ainda estudado com afincos o tema do medo na produção literária de Clarice Lispector, confrontamo-nos com alguns céuticos e críticos com relação à propriedade do tema para sua obra. O esforço, neste trabalho, é o de revelar sua penetração nas tramas e até mesmo nos silêncios, nos não-ditos de seus textos. Por conta disso, foi reconfortante imaginar que alguns eventos de sua vida corroborariam a validade do estudo desta temática em sua obra.

Ainda que pouco presentes em suas narrativas, estes eventos parecem ter deixado marcas profundas no espírito de Lispector. No entanto, considerando as possíveis inconsistências analíticas que poderiam ser originadas a partir de tal expediente, não pretendemos traçar uma relação direta entre a vida e a obra da autora. Isto não significa que os limites muitas vezes frágeis entre estas duas instâncias não possibilitem a repercussão de uma na outra. As traumáticas condições de seu nascimento – ocorrido em meio à fuga da família de uma Europa devastada – além da paralisia e morte da mãe são fatos que podem ter influenciado a trajetória da autora de forma contundente. De acordo com a crença da época, ter um filho era garantia de salvação para uma mulher doente; entretanto, a menina Clarice se recriminaria na infância e na idade adulta por não ter sido o anjo salvador da figura materna³⁶. Assim, desde muito cedo a autora se depara com a culpa, a dor, a

³⁵ BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 65.

³⁶ “(...) fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje esta carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se tivessem contado comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-

impotência e o medo da morte, emoções melancolicamente revividas anos mais tarde com a descoberta da esquizofrenia de seu filho Pedro. O impacto destas situações pode justificar, de alguma maneira, a presença de tais sentimentos em seus textos.

Também o casamento lhe traz momentos de insegurança. Seu marido e colega da faculdade de Direito, Maury Gurgel Valente, é nomeado diplomata no ano de 1943, logo após a conclusão do curso. Começa aí um longo período de mudanças na vida da autora, obrigada a acompanhar o marido ao exterior. Vivem em Berna, Nápoles, Washington... Cada nova cidade parece desestabilizar um pouco mais o espírito de Lispector, que sente saudades da pátria que a acolhe desde pequena. Mas o medo do desconhecido que se descortina neste exercício nômade se revela ainda pior após a separação do casal. Isso porque os problemas de Lispector se tornarão muito mais concretos, calcados principalmente na constante falta de dinheiro. Ser escritora e mãe separada nos anos sessenta certamente não era uma tarefa tranquila.

No entanto, nada parecia incomodá-la mais do que o medo de perder sua capacidade de escrever. Enquanto morou em terras estrangeiras – principalmente em Berna, lugar que odiava devido a sua frieza climática e espiritual – a autora relatou em cartas a parentes e amigos que sofria como nunca antes. Sentia-se apática, sem ânimo de fazer coisa alguma, e este obscurecimento de sua alma a desesperava. Em mensagem à irmã, chega a desabafar: *“quase quatro anos me transformaram muito. Do momento em que me resignei, perdi toda a vivacidade e todo o interesse pelas coisas. (...) Espero que você não me veja assim resignada, porque é quase repugnante”*³⁷. Este embotamento do espírito, assustador na medida em que paira como uma ameaça à sua arte, é substituído tempos depois por um horror bastante real: ao dormir com um cigarro aceso, Clarice incendeia seu apartamento do Leme, o que lhe causa queimaduras graves. A mão direita, severamente machucada, não é mais capaz de escrever; isto a obriga a contratar secretárias para o trabalho de datilografia. Somente desta maneira ela consegue dar continuidade à sua produção textual, grande paixão de sua vida e também sua única forma de sustento.

los traído na grande esperança. Mas eu não me perdô”. LISPECTOR, Clarice. **Pertencer**. In: A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 111.

³⁷ GOTLIB, Nádía B. **Clarice – uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995. p. 255-256.

Algumas destas experiências parecem refletir-se, de maneiras distintas, em sua escrita. As crônicas, por sua própria natureza, são os textos que revelam com maior facilidade estas influências pessoais. Grande número de crônicas da autora são concebidas em torno da temática do medo, frequentemente denunciadas já por seus títulos: “Medo do desconhecido”, “O terror”, “Medo da libertação”, “Medo da eternidade”, “Flor mal-assombrada e viva demais” e “O que é angústia” são somente algumas delas. Estes textos, sempre tão próximos de uma dimensão autobiográfica, parecem servir como um canal para que a autora possa expor intensamente os seus receios, debatendo-se com a relação ambígua que estabelece entre si mesma e o medo. A crônica em que Lispector se questiona a respeito da cidade de Brasília é um exemplo claro do paradoxo posto por este sentimento, sustentado na complexa oscilação entre a atração e a repulsa:

Quando eu descobrir o que me assusta, saberei também o que eu amo aqui. O medo sempre me guiou para o que eu quero. E porque eu quero, temo. Muitas vezes foi o medo que me tomou pela mão e me levou. O medo me leva ao perigo. E tudo o que amo é arriscado.³⁸

O desenvolvimento de momentos significativamente íntimos nas produções paralelas da escritora (conforme atestam as pinturas e as crônicas) aponta para uma grande dificuldade na limitação das esferas de sua existência. Parece ser inevitável para Lispector que qualquer uma de suas produções artísticas acabe por transbordar as mais profundas emoções que a envolvem. Alegrias, inseguranças, decepções... Tudo o que a matéria viva de Clarice sente é jogado brutalmente em sua ficção. Assim, é quase impossível que a literatura clariciana seja compreendida sem o estabelecimento de alguma ligação com o interior da própria autora – e o medo é somente um dos sentimentos que transitam entre as esferas pessoal e profissional de Lispector. Edgar Cesar Nolasco³⁹ desvela esta armadilha em que, conscientemente ou não, a escritora se enredou:

³⁸ LISPECTOR, 1999a, op. cit., p. 295.

³⁹ NOLASCO, Edgar Cesar. **Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2004.

No início de seu projeto literário, o ficcional seria o lugar onde o traço biográfico se escondia; no decorrer deste projeto acontece justamente o oposto: agora é o ficcional que vai ficar “colado” ao vivido, confundindo-se com ele. Tudo isto porque a autora não só fez da sua vida matéria para a ficção, como tornou-se, de forma singularíssima, seu próprio tema ficcional.⁴⁰

2.3 No emaranhado das palavras

Antes de avançarmos na compreensão do medo na literatura de Clarice Lispector, cabe observarmos as variáveis terminológicas que gravitam em torno deste tema. Esta necessidade se justifica na medida em que diversos vocábulos poderão ser observados, tanto nos textos da autora como na pesquisa em si. Medo, pavor, angústia, terror, horror... São muitas as denominações que rondam a temática apresentada. Buscaremos explicitá-las e refletir sobre suas possíveis diferenciações a seguir.

Frequentemente utilizados de forma indiferenciada entre si, os termos “terror” e “horror” apresentam origens etimológicas bastante diversas. É o que garante Lucchesi⁴¹, que analisa ambos de perto. De acordo com sua investigação, o vocábulo “terror” está associado à “terra” e à “território”, o que lhe confere um caráter essencialmente espacial. Para Haesbaert⁴², a noção de espaço estabelece uma relação direta com a ideia de poder, evocando o ato de desapropriação da terra a que esta palavra remete inicialmente. Enquanto aquele que toma um território o faz necessariamente através da coerção, o alijado de seu espaço vive a atemorizante sensação do não pertencimento. Conforme visto anteriormente na teoria de Hannah Arendt⁴³, o enfraquecimento do ser humano gerado pela exclusão do mundo em que se vive pode ser considerado o grande trunfo dos regimes totalitários do século XX, construídos e sustentados no terror. Portanto, o termo refere-se

⁴⁰ Ibidem, p. 79.

⁴¹ LUCCHESI, Ivo. **O desafio ante a justa medida**. 2006. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=410JDB005>. Acesso: 10 jul. 2008.

⁴² HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. 2004. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso: 10 jul 2008.

⁴³ Op. cit.

fundamentalmente ao medo antecipado do mal que um agente externo é capaz de causar. Tal vocábulo passou a ser empregado não somente no campo literário, mas também em contextos de natureza ideológica e política – a expressão “terrorismo”, utilizada para designar um dos grandes medos do nosso tempo, é prova desta afirmação.

Já o “horror”, segundo Lucchesi, relaciona-se a termos como “homem” e “hora”. Esta associação revela a natureza temporal deste vocábulo, entendida pelo autor como a “duração subjetiva” que uma violência exterior provoca. Embora remeta-se a uma noção etimológica diferente, Gens⁴⁴ reitera o caráter individual do horror postulado por Lucchesi. Segundo seu breve levantamento, o horror vem do latim *horrere*, que significa “*fazer o cabelo se arrepiar*”⁴⁵. Trata-se, portanto, de uma reação física do sujeito a algum tipo de medo externo – sensação que muito interessa aos escritores dos contos de medo, na medida em que valida sua obra pela recepção do leitor. Deste modo, a palavra “horror” será comumente usada para referir-se à literatura que busca provocar arrepios, assunto que exploraremos na próxima parte deste trabalho.

No entanto, antes de mergulharmos no mundo dos textos de horror, devemos abordar dois termos que figurarão largamente neste estudo e que, muitas vezes, aparecem como correlatos: estamos falando do “medo” e da “angústia”. O escopo significativo de ambos é bastante amplo e, por isso, tornam estes vocábulos um desafio no que diz respeito a sua definição. Basta olharmos no Dicionário Houaiss para constatar a variedade de palavras ligadas a estes dois conceitos. No verbete sobre o medo, encontramos as seguintes possibilidades: “*temor, ansiedade irracional ou fundamentada; receio*” e “*desejo de evitar, ou apreensão, preocupação em relação a (algo desagradável)*”⁴⁶. Já na explicação de angústia, podemos verificar “*estreiteza, redução de espaço ou de tempo; carência, falta*” e “*estado de ansiedade, inquietude; sofrimento, tormento*”⁴⁷. Observa-se uma quantidade considerável de definições, o que aponta para conceitos efetivamente abertos em sua

⁴⁴ GENS, Rosa. Medo e terror na literatura infanto-juvenil brasileira. In: X CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 2004, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, Rio de Janeiro: UERJ, 2004. v. VIII.

⁴⁵ Ibidem, p. 111-119.

⁴⁶ HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>.

⁴⁷ Ibidem.

significação (ressalte-se que as explicações apresentadas excetuam as propostas de áreas específicas, como a psicologia e a filosofia, que abordaremos nos próximos parágrafos). Contudo, na mesma medida em que se afastam, estas denominações se entrecruzam. Isto pode ser observado na comparação entre as definições e a etimologia das palavras. Nos verbetes, as diferenciações são claras, já que nenhum dos termos utilizados coincide com o outro. O medo, voltado principalmente para a tentativa de evitar algo desagradável, não se aproxima tanto da angústia, representada por certa inquietude ou pela dor de uma falta. Já na investigação etimológica, enquanto o termo latino “angustia” evidencia o caráter de ausência do vocábulo (lat. *angustia* 'curteza, brevidade; carestia, escassez, misérias, apuro; desfiladeiros', de *angustus, a, um* 'estreito, apertado; curto de pouca duração', de *angere* 'apertar, afogar, estreitar'), o original latino de medo, “metus”, tem como sinônimos certas palavras relacionadas à angústia, como “inquietação” e “ansiedade” (lat. *mētus, us* 'medo, temor, desassossego, inquietação, ansiedade; temor religioso; objeto de temor')⁴⁸.

Estes dois vocábulos foram reinterpretados por alguns autores, como é o caso de Freud⁴⁹. Em sua teoria psicanalítica, ele aborda o tema sob um viés clínico, baseando-se, frequentemente, em casos por si próprio para a exemplificação dos conceitos. Estas experiências psiquiátricas levam-no a considerar o medo (*Furcht*) como o temor direcionado a um objeto específico. Já a angústia (*Angst*), originalmente ligada à noção de “falta”, é interpretada pelo autor como o temor de um perigo não identificável – um temor que é percebido e aguardado, mas não se relaciona com nada que possa ser reconhecido. Em estudos iniciais sobre este conceito, o autor afirmava que o ocultamento de um sentimento, chamado por ele de “recalque”, seria o responsável por promover a angústia. No entanto, uma revisão do conceito fez com que Freud chegasse a um movimento inverso: não seria o recalque o criador da angústia, mas sim a própria angústia que levaria ao recalque. A origem da angústia remete à própria etimologia da palavra, já que o psicanalista acredita que ela se manifesta através da sensação de perda de algo ou alguém. A estas duas

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte III, Teoria geral das neuroses: conferência XX – A vida sexual dos seres humanos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud**. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

noções, ele acrescenta ainda uma terceira: o pavor ou susto (*Schreck*). Ligada à surpresa, esta emoção não pode ser antecipada pela angústia, embora a existência desta última seja justificada pela tentativa de fazê-lo.

As bases desta teoria freudiana podem ser percebidas no pensamento do filósofo Sören Kierkegaard. Considerado o precursor do Existencialismo, corrente filosófica moderna representada pelo teórico Jean Paul Sartre, Kierkegaard explorou inúmeros aspectos da existência humana, voltando-se sempre para a espiritualidade em detrimento das correntes de sua época, que exaltavam a supremacia da razão. No ano de 1844, o pensador publica “O conceito da angústia”, obra dedicada a explorar este complexo sentimento.

De acordo com a teoria de Kierkegaard ⁵⁰, o homem nasce marcado pelo pecado. A narrativa bíblica de Adão e Eva teria como objetivo ilustrar o surgimento de um pecado original que acompanha toda a humanidade, embora o homem não tenha consciência de sua natureza pecaminosa originalmente. Antes do entendimento desta situação, o indivíduo encontra-se em um pleno estado de inocência – entendida aqui não como a ausência do pecado, mas como a ignorância quanto à condição de pecador. O próprio Kierkegaard explica a sensação que se origina desta circunstância:

Neste estado, há calma e há repouso; mas há, ao mesmo tempo, outra coisa que, contudo, não é perturbação nem luta, pois nada existe contra o que lutar. O que há então? Nada. Mas que efeito produz este nada? Este nada engendra a angústia. Eis o mistério profundo da inocência: ao mesmo tempo é angústia. ⁵¹

Esta angústia que acompanha o homem desde sua infância não se apresenta, contudo, como um sofrimento atroz. Na verdade, a angústia da inocência é definida pelo filósofo como uma “doce inquietude” que, ao mesmo tempo em que desassossega, encanta.

⁵⁰ Op. cit.

⁵¹ Ibidem, p. 63.

A angústia instituída na inocência não é, portanto, primeiramente uma culpa e em seguida um fardo que nos pese, nem um sofrimento contraposto à beatitude da inocência. Observai a infância: encontrareis aí esta angústia mais precisamente desenhada como uma busca de aventura, do monstruoso, do mistério.⁵²

É justamente o fascínio despertado pela angústia que cria a ambígua relação entre ela e o homem. Isto porque a inevitável passagem da inocência para a culpa não se dá de forma simples, já que o sujeito inocente mostra-se, ao mesmo tempo, culpado.

O salto qualitativo permanece isento de toda e qualquer duplicidade, mas o homem, que a sua angústia torna culpado, é afinal inocente (não era ele mesmo mas a angústia, quer dizer, um poder estranho que o subjugou, um poder que não amava e que todavia o inquietava); mas, por outro lado, é culpado também: afundou-se na angústia que indubitavelmente amava, embora ao mesmo tempo a receasse. Haverá no mundo ambiguidade mais profunda?⁵³

A superação do estado de inocência, necessária para a própria evolução do ser, promove a consciência a respeito da culpabilidade do homem, fundada nos conceitos do Bem e do Mal. Esta descoberta, contudo, não vem sozinha: Kierkegaard afirma que a noção de culpa caminha lado a lado com o despertar da liberdade. De acordo com o filósofo, a liberdade de escolha eventualmente se coloca como verdade máxima a todo ser humano. Porém, o simples ato de escolher pressupõe o abandono de outras alternativas, além do terrível risco do erro. É no âmbito desta assustadora incerteza do porvir que o sentimento de angústia se manifesta. Segundo o autor, *“por mais baixo que um indivíduo caia, pode sempre cair mais baixo ainda e este pode é o objeto da angústia”*⁵⁴. Esta definição leva Kierkegaard a considerar a angústia como *“a realidade da liberdade como puro possível”*

⁵² Ibidem, p. 64.

⁵³ Ibidem, p. 65-66.

⁵⁴ Ibidem, p. 171.

⁵⁵. A parábola de Adão e Eva mais uma vez corrobora a tese de Kierkegaard ao sustentar que o nada responsável pela angústia do primeiro homem (e, posteriormente, de todos os outros) consiste simplesmente na “*angustiante possibilidade de poder*” ⁵⁶. A fim de facilitar a compreensão da intrincada relação entre angústia, liberdade e culpa, o filósofo elabora a seguinte analogia:

Pode comparar-se a angústia à vertigem. Quando o olhar mergulha num abismo, há uma vertigem, que tanto nos vem do olhar como do abismo pois que nos seria impossível deixar de o encarar. Tal é a angústia, vertigem da liberdade, que nasce quando, ao querer o espírito instituir a síntese, a liberdade mergulha o olhar no abismo de suas possibilidades e se agarra à finitude para não cair. Nesta vertigem a liberdade soçobra. (...) quando a liberdade se soergue, descobre-se culpada. ⁵⁷

Entretanto, não é só a liberdade que produz a angústia. Kierkegaard aponta também para o desejo como formador desta sensação no ser humano. O desejo adviria da imperfeição humana demonstrada na existência do pecado. Afinal, é a incompletude do ser que o leva a desejar – e a incerteza da realização de seu objetivo o conduz inevitavelmente à angústia. Segundo o próprio autor, “*é na angústia que se anuncia o estado do qual se deseja sair e é a angústia que proclama não bastar apenas o desejo para que daí se saia*” ⁵⁸.

Na verdade, a natureza falha de cada indivíduo é o que permite o surgimento da angústia. Ao explicitar a diferença entre “temor” e “angústia”, o filósofo atenta para a incapacidade do animal de vivenciar esta última. Isto porque ele “*carece, justamente, de determinação espiritual*”, exigência inexistente quando nos referimos a conceitos como o temor, “*que sempre reenviam para algo de preciso*” ⁵⁹. Kierkegaard considera que o ser humano é formado por uma porção terrena, representada pelo corpo, e por uma porção

⁵⁵ Ibidem, p. 64.

⁵⁶ Ibidem, p. 68.

⁵⁷ Ibidem, p. 93.

⁵⁸ Ibidem, p. 89.

⁵⁹ Ibidem, p. 64.

transcendente, representada pela alma; através da união de ambas, ocorreria a formação do espírito, ligação necessária entre duas instâncias tão diversas. É através do próprio caráter híbrido do espírito que a angústia nasce no ser humano, impulsionando-o para um amadurecimento doloroso, embora necessário:

Anjo ou animal, o homem nunca poderia experimentar a angústia. Mas, visto que é uma síntese, pode experimentá-la e tanto mais profundamente a experimenta, mais cresce a sua humana grandeza, não no sentido em que os homens geralmente a entendem mas como uma angústia produzida por nós próprios.⁶⁰

Assim, o autor deixa claro que a angústia, embora a queiramos evitar, faz parte de um processo de desenvolvimento da matéria incompleta que é o ser humano. O drama da liberdade – da escolha que conduz ao sucesso ou ao fracasso – se revela parte da estrutura formadora do sujeito. Kierkegaard reconhece a importância deste sentimento na existência de cada um, sustentando que *“o homem formado pela angústia, é formado pela possibilidade e só aquele que a possibilidade forma está formado na sua infinitude. Por isso, a possibilidade é a mais árdua das categorias”*⁶¹. O horror inspirado pela angústia da liberdade é angustiadamente descrito pelo autor em um dos últimos momentos de sua obra:

na possibilidade tudo é talqualmente possível e o homem verdadeiramente educado por ela aprendeu seu horror pelo menos tão bem como os apelos sorridentes. Quando saímos dessa escola e sabemos, melhor do que uma criança as primeiras letras, que absolutamente nada se pode exigir da vida, que o pavor, a perdição, a destruição, moram paredes meias conosco, e quando aprendemos a fundo que as angústias por nós receadas desabaram, uma a uma, sobre as nossas cabeças nos instante seguinte ao do receio, forçoso nos é dar à vida outra explicação; forçoso nos é louvar a realidade

⁶⁰ Ibidem, p. 231.

⁶¹ Ibidem, p. 232.

e, mesmo quando pese duramente sobre nós, forçoso nos é recordar que a realidade é ainda, e de longe, bem mais fácil do que seria o possível.⁶²

O estudo de ambas as terminologias aponta para uma semelhança de significado entre o par “temor” e “angústia”, da teoria kierkegaardiana, e “medo” e “angústia”, da teoria freudiana. Isto indica uma possível inspiração do psicanalista nas considerações apresentadas pelo filósofo, gerando duas vertentes que partem de uma mesma base de reflexão. Contudo, a relação que Kierkegaard estabelece entre angústia, liberdade e inocência revela-se particularmente interessante para nosso trabalho, visto que os contos de Clarice Lispector apresentam personagens que frequentemente se deparam com a culpa e com a angústia diante da liberdade.

Não se deve esperar, no entanto, que qualquer uma das terminologias mencionadas seja adotada de forma irrestrita neste trabalho. A temática do medo ainda é excessivamente fluida para que estabeleçamos uma nomenclatura oficial – principalmente porque os termos explorados nos parágrafos anteriores referem-se a outras áreas do conhecimento, como a psicanálise e a filosofia. Delumeau, ao comentar a terminologia proposta pela psicanálise, evidencia os pontos de contato entre o “medo” e a “angústia”, buscando provar que a separação dos termos não é, de fato, necessária. De acordo com ele, *“não é sem razão que a linguagem corrente confunde medo e angústia, significando desse modo inconscientemente a compenetração dessas duas experiências, ainda que os casos limites permitam diferenciá-las com nitidez”*⁶³. Da mesma forma, Comte-Sponville minimiza o interesse em postular-se uma nomenclatura fixa, já que as palavras interpenetram-se e produzem ambiguidades quase que insolúveis. Neste sentido, o filósofo afirma:

Um objeto? Não há objeto? Quem o pode saber, quando tem medo? Você está caminhando sozinho, à noite, numa rua deserta e sombria de um bairro deserto... Ou então numa floresta, e a noite jamais é tão negra como

⁶² Ibidem, p. 233.

⁶³ DELUMEAU, op. cit., p. 26.

nas florestas. Você tem medo *que haja alguém*, ou *porque não há ninguém*? De ambos sem dúvida, e indissociavelmente.⁶⁴

O principal entendimento é que a terminologia, de fato, pouco altera. Enquanto Comte-Sponville afirma que essas “sutilezas terminológicas” sequer lhe interessam, o historiador questiona: “*essa conjunção de Medos, não se pode chamá-la globalmente de ‘o Medo’?*”⁶⁵. Na verdade, a questão que se coloca como mais relevante para estes dois autores é a importância de sentimentos como o medo e a angústia no curso de toda a existência humana. Para o filósofo, estas duas emoções são vitais ao homem e têm por objetivo alertá-lo de que não há vida sem risco. “*A angústia marca a nossa impotência*”⁶⁶, diz ele. Delumeau sustenta a mesma noção: “*a angústia é então a característica da condição humana e o peculiar de um ser que se cria incessantemente*”⁶⁷. Porém, nada melhor do que o raciocínio poético de Clarice Lispector para definir esta irremediável relação: “*mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai*”⁶⁸.

⁶⁴ COMTE-SPONVILLE, op. cit., p. 13-14.

⁶⁵ DELUMEAU, op. cit., p. 24.

⁶⁶ COMTE-SPONVILLE, op. cit., p. 12.

⁶⁷ DELUMEAU, op. cit., p. 26.

⁶⁸ LISPECTOR, 1999a, op. cit., p. 435.

Capítulo 3

A literatura do medo

Ao que tudo indica, o homem é o único animal capaz de imaginar. Este atributo, aparentemente tão insignificante para a sobrevivência de nossa espécie, ganhou importância conforme o conhecimento da esfera psicológica dos indivíduos passou a crescer em complexidade. O ato de ficcionalizar foi sendo, aos poucos, incorporado ao cotidiano dos sujeitos e das sociedades, criando vidas e mundos frequentemente inalcançáveis. Hoje, a imaginação da humanidade ajuda a contar parte de sua própria história, deixando como legado para as gerações seguintes um testemunho da vida humana e dos diferentes períodos de sua existência em nosso planeta.

O medo sempre foi um dos temas abordados na ficção. Um dos sentimentos mais primitivos enfrentados pelo homem, ele vem sendo representado através de inúmeras histórias, lendas e mitos. Mas qual seria o objetivo de transformar em narrativa uma sensação da qual invariavelmente tentamos escapar? Para o escritor Stephen King ⁶⁹, os falsos horrores são criados para que possamos lidar melhor com os verdadeiros. Transformar nossos medos mais profundos em matéria ficcional seria apenas uma forma de nos reconciliarmos com a ruptura que eles mesmos provocam em cada um de nós, criando assim um ciclo permanentemente sustentável. A literatura de horror permite que enxerguemos os recônditos obscuros do nosso próprio interior e que nos entreguemos a sensações que, conscientemente, são banidas do convívio social.

A posição do autor a respeito do assunto certamente não é a única, mas levanta questionamentos interessantes acerca do medo na literatura. Na verdade, a existência do gênero em si mesma já é motivo suficiente para que lhe creditemos alguma importância. As histórias de horror acompanham as sociedades há muitos séculos e, sem dúvida, dizem algo sobre a presença do medo em nossas vidas. Por isso, vale à pena investigarmos a evolução deste tema nos âmbitos literários nacional e internacional, inclusive em gêneros, formas e

⁶⁹ KING, Stephen. **Dança macabra**: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

estilos diferentes entre si. Contudo, nosso foco será a literatura de horror, que aborda de maneira mais explícita a temática em questão. Muitos ficarão surpresos com os aspectos da natureza humana que os autores de horror, direta ou indiretamente, foram capazes de traduzir.

3.1 A tradição do horror literário

“*O conto de horror é tão velho quanto o pensamento e a linguagem do homem*”, afirma Lovecraft ⁷⁰ em seu *O Horror Sobrenatural na Literatura*, pesquisa histórica sobre a origem e o desenvolvimento da literatura do medo. No início dessa obra, o autor investiga as primeiras manifestações ligadas ao horror produzidas pela humanidade. Ele então se depara com o terror cósmico presente em baladas folclóricas, crônicas e textos sagrados; relembra as cerimônias de bruxaria e conjuração de demônios como fontes de tradição macabra; e nota a presença de criaturas malignas que, surgidas de lendas orais, atravessam os séculos e se tornam parte de uma “herança permanente da humanidade”. Lovecraft enumera as figuras mais comuns deste bestiário ancestral: “*a sombra que aparece e reclama o sepultamento de seus ossos, o demônio enamorado que vem raptar a noiva ainda viva, o condutor das almas dos mortos ou psicopompo cavalgando o vento da noite, o homem lobo, a câmara lacrada, o mágico imortal*” ⁷¹.

No entanto, é somente com a literatura gótica do séc. XVIII que tais narrativas ganham nome e forma. A fundação do gênero é marcada pela obra *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Publicada em 1764, esta história teria como principal mérito o estímulo ao surgimento da escola gótica que lhe sucedeu. O modelo literário derivado desta narrativa é calcado em elementos excessivamente dramáticos e repetitivos que remetem diretamente a um passado medieval. Lovecraft comenta os ingredientes caros a estes romances com uma grande dose de escárnio, evidenciando a natureza ingênua e óbvia da combinação destes artifícios:

⁷⁰ LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978. p. 7.

⁷¹ Ibidem, p. 9.

(...) consistia em primeiro lugar do castelo gótico, com sua lúgubre vetustez, vastas distâncias e labirintos, alas abandonadas ou em ruínas, corredores úmidos, catacumbas malsãs escondidas e uma procissão de fantasmas e de lendas tenebrosas, como núcleo de suspense e demonismo assustador. Além disso incluía o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o valente e impoluto herói, sempre de nascimento nobre mas frequentemente em disfarce humilde; a convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para as personagens. E toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades, alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes cortinas agitadas, e por aí afora.⁷²

Porém, tais expedientes podem ter funcionado como fonte de medo no conto gótico por uma determinada razão. De acordo com Alcebíades Miguel, “*a ideia essencial dessa estratégia [o resgate de figuras medievais] é reativar, seguindo o raciocínio freudiano, certos temores que pareciam superados, mas não estavam*”⁷³. O conceito freudiano ao qual o autor se refere é o *Das Unheimliche*, traduzido para o português como *O estranho*. A palavra alemã em questão traz consigo uma ambiguidade de significado, já que carrega simultaneamente as noções de familiaridade e não familiaridade. Na definição de Schelling evocada por Freud, “*Unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz*”⁷⁴. Portanto, estamos falando de medos conhecidos que o mecanismo de recalque busca esconder e que, eventualmente, voltam a ser lembrados. Miguel sugere que esta noção pode atuar em um plano coletivo, colocando como centro da literatura gótica a retomada de terrores ancestrais que se tornam uma ameaça ao cotidiano regular dos sujeitos.

⁷² Ibidem, p. 16.

⁷³ MIGUEL, Alcebíades Diniz. **A morfologia do horror – construção e percepção na obra lovecraftiana**. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 2006. p. 50.

⁷⁴ FREUD, Sigmund. O Estranho. In: **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 282.

Este protomodelo de literatura de horror alcança grande sucesso em diversos países da Europa, com destaque para a Alemanha e a Inglaterra, embebidas no desenvolvimento da escola romântica. Contudo, o formato da literatura gótica inevitavelmente sofre um esgotamento; e Lovecraft aponta, como autores integrantes de uma transição de gêneros, nomes conhecidos como Emily Brontë, Sir Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson e H. G. Wells. Tais escritores foram responsáveis por uma maior preocupação com o ser humano nos contos de horror, investindo em suas paixões e descaminhos. A natureza deste material atraiu a simpatia de uma grande quantidade de leitores, embora Lovecraft não o considere tão intenso quanto o que chama de “puro pesadelo artístico” – um modelo de composição fundamentalmente comprometido em representar as sensações do medo.

No entanto, chega a ser um consenso que a grande mudança no direcionamento da literatura de horror ocorre nos textos de Edgar Allan Poe. Lovecraft reconhece que *“seu tipo de visão pode ter tido precursores, mas foi ele o primeiro a dar-se conta das suas possibilidades e de dar-lhes forma suprema e expressão sistemática”*⁷⁵. Abandonando os clichês da tradição gótica, Poe constrói um horror voltado para a exploração psicológica, trabalhando com elementos mais realistas e sustentando suas narrativas na “consciência torturada” das personagens⁷⁶. Evidenciando a sedução que o horror provoca, o autor deixa de lado os moralismos da estética anterior a fim de retratar *“eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou o que provem”*⁷⁷. Esta grande quantidade de alterações na forma como o horror vinha sendo produzido desde o seu início justifica a enorme distância que os críticos estabelecem entre a obra de Poe e a literatura gótica.

Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que redobrou a força de suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios.⁷⁸

⁷⁵ LOVECRAFT, op. cit., p. 47.

⁷⁶ MIGUEL, op. cit., p. 12-13.

⁷⁷ LOVECRAFT, op. cit., p. 48.

⁷⁸ Ibidem, p. 49.

Tamanha evolução certamente deixa suas marcas. A partir da estética promovida pelas narrativas de Poe, a literatura do medo abandona o uso simplista de imagens aterrorizantes e sanguinolentas. O novo desafio é desenvolver histórias que promovam uma constante e incômoda sensação de medo nas personagens e, conseqüentemente, no leitor. Lovecraft faz questão de proclamar sua crença nesta abordagem:

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana.⁷⁹

O escritor de Providence acredita que o formato de literatura de horror proposto por Poe teve continuidade na produção de alguns outros autores, como Lord Dunsany, Arthur Machen e Algernon Blackwood. Estes escritores valorizam mais a sugestão e o bom encadeamento de fatos do que aparições excessivamente óbvias de entidades sobrenaturais. Este constante refinamento da técnica, aliado a presença permanente do medo na vida humana, fazem com que Lovecraft sustente a validade de uma produção literária dedicada ao horror, arriscando-se até mesmo a prever a longevidade do gênero:

É um ramo estreito mas essencial da expressão humana, e como sempre atrairá principalmente uma audiência limitada dotada de uma sensibilidade especial. Qualquer obra prima universal que venha a ser forjada no futuro a partir do sobrenatural ou do terror deverá a sua aceitação antes à excelência da sua confecção que à simpatia pelo tema. Ainda assim, quem afirmará que o tema negro é um empecilho positivo?

80

⁷⁹ Ibidem, p. 5.

⁸⁰ Ibidem, p. 105.

3.2 O horror no Brasil

A pesquisadora Rosa Gens⁸¹, em sua breve investigação sobre a literatura do medo no Brasil, constata a acentuada carência de produções ligadas ao horror no cenário nacional. De acordo com o panorama do gênero traçado por ela,

a literatura de terror, bem como a policial, não encontra grande desenvolvimento no Brasil. Embora tenhamos um imaginário pleno de mitos e lendas calcadas em situações assustadoras, quando se trata de literatura, principalmente a destinada a adultos, são poucos os empreendimentos no gênero.⁸²

De fato, é notável a ausência de grandes destaques da literatura do medo em nosso país. As traduções de autores estrangeiros parecem ter ganhado muito mais espaço do que a produção original em si, talvez por revelar-se uma maneira menos arriscada de habituar o leitor brasileiro ao gênero. Alguns nomes de importância no cenário nacional dedicaram-se a essa atividade, como Machado de Assis e a própria Clarice Lispector. Nos últimos anos de sua vida, às voltas com a falta de dinheiro, a autora assume também o ofício de tradutora, vertendo uma série de obras para o português. Em meio a estes textos, encontramos *Entrevista com o Vampiro*⁸³, o romance neogótico de Anne Rice, e a coletânea *Histórias Extraordinárias*⁸⁴, de Edgar Allan Poe – que apresenta contos não somente traduzidos, mas também selecionados e adaptados por Lispector. A escolha deste material, bem como o cuidadoso trabalho realizado a partir dele, sugerem um interesse considerável da autora pela literatura do medo. Esta impressão é reforçada ao observarmos o caráter de certas personagens dos autores em questão, frequentemente atormentadas por reflexões morais e existenciais. A constituição destes indivíduos aproxima-se, em muitos

⁸¹ GENS, Op. cit.

⁸² Idem e ibidem.

⁸³ RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

⁸⁴ POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

pontos, daquela desenvolvida por Lispector em sua própria criação, o que pode indicar uma leitura oblíqua de elementos das obras de horror que traduziu em alguns de seus textos.

Outra prática que teve seus adeptos em terras brasileiras foi a da imitação. Para o pesquisador Roberto Causo ⁸⁵, diversos autores interessados em investir no gênero do horror procuraram este pouco ousado caminho devido a uma suposta dificuldade em libertar-se da posição de colonizados. Sem nos aprofundarmos nos méritos desta justificativa histórica tão polêmica, cabe apenas afirmarmos que alguns autores dão mostras concretas de ter se inspirado fortemente na literatura produzida no exterior. É o caso de Álvares de Azevedo, considerado um dos precursores da literatura de horror no Brasil. Em sua obra mais conhecida, o romance *Noite na Taverna* ⁸⁶, o autor esforça-se em construir uma atmosfera macabra que ambiente as histórias narradas por seis jovens amigos reunidos no lúgubre espaço de uma taverna. No entanto, a leitura assídua de obras do romantismo europeu quase não permite que Azevedo se afaste dos modelos góticos produzidos no velho continente, originando um livro que, em muitas passagens, resvala na falta de originalidade. Na opinião de Causo, a mesma dificuldade está presente em escritores de épocas mais recentes, como Carlos Orsi Martinho e Miguel Carqueija. O crítico afirma que as equivocadas tentativas de adaptação da obra lovecraftiana para o cenário brasileiro atual renderam pastiches que, frequentemente, trazem linguagem incômoda e soluções simplistas. Já a escritora Heloísa Seixas, que desponta no ano de 1995 com a coletânea de contos *Pente de Vênus* ⁸⁷, ganhadora do cobiçado prêmio Jabuti, divide opiniões: enquanto Causo acredita que ela traz elementos da literatura de Anne Rice para o horror nacional, apelando para um erotismo leve e uma escrita permeada de clichês, Gens chama a atenção para o investimento da autora na exploração dos fantasmas femininos, possivelmente o grande mérito de sua obra.

Há momentos, porém, de real interesse nas narrativas de horror brasileiras. Causo qualifica o romance *A Esfinge* ⁸⁸, de Coelho Neto, como uma das obras mais marcantes do

⁸⁵ CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

⁸⁶ AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

⁸⁷ SEIXAS, Heloísa. **Pente de Vênus**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁸⁸ COELHO NETO, Henrique M. **A esfinge**. Porto: Lello, 1908.

gênero. Para ele, os excessos linguísticos característicos do autor não são suficientes para obscurecer um competente trabalho com o medo na estrutura deste livro, claramente baseado no *Frankenstein*⁸⁹ de Mary Shelley. Estranhamente, o crítico sequer menciona *O duplo*⁹⁰, pequeno conto do mesmo escritor que desenvolve a contento uma das temáticas mais trabalhadas na literatura de horror.

Quanto ao cenário contemporâneo, Causo enumera três nomes que, a seu ver, demonstram potencial na produção do gênero: Ivanir Calado, Tabajara Ruas e Márcia Kupstas. O primeiro, considerado pelo crítico “*um dos melhores escritores trabalhando no estreito campo do horror no Brasil*”⁹¹, integra de forma coerente elementos da cultura e da sociedade brasileiras às suas narrativas sobrenaturais. O segundo, assumidamente influenciado por Lovecraft, faz um bom trabalho no clima de tensão que envolve sua novela *O fascínio*⁹². No entanto, Causo aponta para uma falta de vivacidade nas descrições que, caso tivessem sido melhor trabalhadas, poderiam enriquecer substancialmente o impacto das cenas mais fortes do romance. A terceira, advinda diretamente da literatura infanto-juvenil, é elogiada por um certo tom naturalista em *O demônio do computador*⁹³, embora o pesquisador considere que ela não lida de forma eficiente com a complexidade que seu próprio enredo requer. Vale ainda ressaltar o entusiasmo de Rosa Gens com os contos de Lia Neiva, escritora também oriunda da literatura infanto-juvenil; em *Não olhe atrás da porta*⁹⁴ e *Histórias de não se crer*⁹⁵, a autora traz uma competente construção do insólito e da estranheza que se escondem nos interstícios de um cotidiano superficialmente banal.

Investigações como as promovidas por Causo e Gens evidenciam a existência, ainda que remota, de alguma produção voltada para o horror no Brasil. No entanto, dada a pouca quantidade de autores que se dedicam de maneira sistemática a este gênero literário em nosso país, é importante nos questionarmos a respeito de possíveis diálogos com o horror

⁸⁹ SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

⁹⁰ NETO, Coelho. **O duplo**. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/16004>. Acesso em: 13 fev. 2009.

⁹¹ CAUSO, op. cit., p. 120.

⁹² RUAS, Tabajara. **O fascínio**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

⁹³ KUPSTAS, Márcia. **O demônio do computador**. São Paulo: Moderna, 1997.

⁹⁴ NEIVA, Lia. **Não olhe atrás da porta**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2005.

⁹⁵ Idem. **Histórias de não se crer**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2007.

presentes em obras que, a princípio, não se qualificam como tal. Lovecraft sustenta a validade desta premissa, ressaltando que nem só os autores declaradamente ligados a este tipo de texto são capazes de produzir vívidos registros do medo:

(...) grande parte do que há de melhor em horror é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis dispersos em material cujo efeito de conjunto pode ser de naipe muito diferente. O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação.⁹⁶

Alguns dos mais reconhecidos escritores brasileiros enveredaram por este caminho. É o caso do polivalente José de Alencar, que insere a figura da esposa morta em seu último romance, *Encarnação*⁹⁷. Centrado no surgimento de um tortuoso romance entre um melancólico viúvo e uma frívola jovem, o enredo desta narrativa desenvolve-se quase que completamente dentro dos padrões alencarianos. No entanto, algumas cenas revelam-se especialmente macabras, como o encontro de Amália com a boneca de cera que representa a sua rival ou mesmo o delírio suicida de Hermano, em que ele interage com a própria falecida. Embora a aparição explícita do fantasma de Julieta jamais se concretize, sua presença na casa e na figura da segunda mulher é bastante vívida ao longo do romance. Até mesmo a pequena filha do casal, que aparece nas últimas linhas do texto, apresenta uma inexplicável semelhança com a morta.

Elementos que tradicionalmente compõem os contos de horror também podem ser observados na obra de Machado de Assis, um dos maiores expoentes de nossa literatura. Em “A causa secreta”⁹⁸, conto publicado no ano de 1885, a tradicional imagem do duplo é encarnada pelo excêntrico Fortunato, um médico que cura os enfermos somente pelo prazer de contemplar o sofrimento alheio. A ambivalência que se estabelece entre a bondosa máscara social do homem e sua sádica natureza interior nos remete a *O médico e o monstro*

⁹⁶ LOVECRAFT, op. cit., p. 5.

⁹⁷ ALENCAR, José de. **Encarnação**. Rio de Janeiro: Garnier, 1992.

⁹⁸ ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: **Obra Completa de Machado de Assis, vol. II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

⁹⁹, de Robert Louis Stevenson; entretanto, qualquer intertextualidade entre as duas obras deve ser descartada, já que a publicação do conto machadiano ocorre quase que simultaneamente à do romance do escritor inglês. Além disso, a sutileza que o autor brasileiro emprega no tratamento desta temática difere substancialmente do trabalho realizado por Stevenson. Nos momentos em que o lado soturno do doutor Jekyll aflora, opera-se uma violenta transformação no exterior da personagem, até que a grotesca figura do senhor Hyde apareça por completo; já no caso de Fortunato, percebe-se que o psicologismo característico de Machado atenua as manifestações externas ligadas à perversidade, fazendo com que vejamos, na fisionomia do protagonista, apenas um sorriso satisfeito.¹⁰⁰

Algumas pesquisas têm avançado neste sentido, buscando detectar momentos e influências do gênero nos mais variados escritores brasileiros. É dentro deste contexto que sobressaem estudos como o de Maria das Graças Silva¹⁰¹, que sugere a presença de elementos da estética do horror em certos romances do escritor gaúcho Erico Verissimo, e de Josalba dos Santos¹⁰², que percebe traços desta vertente artística em alguns romances de Cornélio Penna, autor intimista ocasionalmente lembrado como um precursor de Clarice Lispector. Nosso trabalho aproxima-se cautelosamente desta linhagem, evitando, no entanto, reduzir o medo nos contos de Lispector a um caso de exclusiva “herança literária”.

3.3 Ecos do gênero em Lispector

A impossibilidade de considerarmos Clarice Lispector como uma genuína representante da literatura do horror não impede que seus textos, sempre tão íntimos e reflexivos, estejam repletos de momentos fortemente vinculados a esta tradição. Os ávidos

⁹⁹ STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

¹⁰⁰ Embora seja narrado com um tom de casualidade, este conto apresenta várias cenas em que o medo e a tensão são bem construídos. A mais impressionante delas é, sem dúvida, a minuciosa descrição da tortura que Fortunato inflige a um agonizante ratinho.

¹⁰¹ SILVA, Maria das Graças G. V. **O horror antigo e o horror moderno em ‘O tempo e o vento’ e ‘Noite’ de Erico Verissimo**. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.

¹⁰² SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em “A menina morta”. In: Julio Jeha. (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

leitores de suas narrativas são os primeiros a reconhecer esta presença. É comum que eles descrevam, através de palavras como “medo”, “terror” ou “susto”, a sensação que experienciam ao se enredarem na ficção clariciana. As impressões de Edson Costa Duarte¹⁰³ apontam claramente nesta direção:

Minhas leituras, pouco a pouco, iam me revelando um mundo, um possível destino. Mas ninguém havia me causado tamanho estranhamento e medo como Clarice. Ninguém tinha me dito de forma mais clara e funda o que já tantas vezes eu intuía em silêncio.¹⁰⁴

O impacto que a obra de Lispector causa no pesquisador possivelmente relaciona-se com a singular representação do medo em sua prosa. Temos indícios concretos de que esta temática assume, nas narrativas da autora, contornos que ultrapassam as fronteiras dos contos góticos e de horror psicológico. Massaud Moisés nos fornece algumas pistas para o entendimento do trabalho realizado por Lispector neste campo ao refletir sobre a perigosa necessidade de enquadrar suas histórias em gêneros cristalizados. Em ensaio de 1961, o crítico afirma que a autora possui um inegável “talento para o microscópico”¹⁰⁵, embora acredite que esta sua habilidade não possa ser plenamente desenvolvida no ínfimo espaço do conto. No entanto, em texto de 1970, Moisés revê sua opinião ao sustentar que os contos claricianos se enquadram perfeitamente nos padrões do gênero, já que sua unidade dramática não se constrói através de uma sucessão de ações externas, mas sim, de ações internas.

A nova conclusão a que chega o estudioso revela muito sobre a tessitura da escrita clariciana. Postular que o desenvolvimento dos enredos depende substancialmente do que ocorre no interior de cada personagem significa ampliar a própria estrutura tradicional do conto brasileiro¹⁰⁶. Podemos dizer que a autora levou este projeto ao seu extremo,

¹⁰³ DUARTE, Edson Costa: **Clarice Lispector: a máscara nua**. Dissertação de Mestrado. DTL-IEL-UNICAMP, 1996.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 102.

¹⁰⁵ Apud SÁ, op. cit., p. 43.

¹⁰⁶ Alguns autores estrangeiros já haviam forçado estes limites na literatura – é o caso de Katherine Mansfield, uma das poucas influências confessas de Lispector.

radicalizando até mesmo a constituição de suas personagens. Benedito Nunes ¹⁰⁷ aponta o caráter quase esquemático de grande parte delas, assegurando que é a “existência humana” o que as define. Deste modo, talvez não seja muito arriscado afirmar que Lispector produz uma literatura do medo à sua maneira, desenvolvida a partir de uma ampla e incansável sondagem dos aspectos mais profundos do viver.

Um dos aspectos mais importantes desta investigação existencial reside no tensionamento do caráter das personagens. Nos contos da autora, a revelação de uma nova faceta do indivíduo assume uma posição de destaque na trama, sendo amplamente explorada. Curiosamente, esta prática não é estranha a inúmeros textos de horror, embora não se possa observar, na maior parte desta produção, as matizes temáticas e o refinamento técnico encontrados na obra de Lispector. Gens chega a afirmar que o rompimento das fronteiras interiores do ser humano é um dos principais índices do verdadeiro horror literário. O texto clariciano, sustentado pelos conflitos internos das personagens, aproxima-se notadamente deste ideal:

O verdadeiro autor de histórias de terror, qualquer que seja a sua dimensão, explora os limites do que as pessoas são capazes de fazer e as fronteiras do que são capazes de experienciar. Assim ele se aventura nos domínios do caos psicológico, desertos emocionais, traumas psíquicos, abismos abertos pela imaginação, histeria e loucura, todos os elementos que ficariam na divisa do bárbaro. As narrativas de terror muitas vezes apresentam imagens e figuras de caos e sofrimento, como se tematizassem várias espécies de “inferno”, tomando a palavra como exemplo de uma condição humana extrema. ¹⁰⁸

Observando com atenção os contos de Lispector, podemos afirmar que o “inferno” vivido por suas personagens está ligado à aterradora descoberta de uma nova existência. Esta experiência manifesta-se primeiramente através do Outro para, em seguida, ser

¹⁰⁷ NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

¹⁰⁸ GENS, op. cit.

reconhecida como parte do Eu. Isto significa que a ruptura que o sujeito percebe no mundo é, na verdade, apenas o reflexo de uma ruptura maior – aquela que ocorre em si mesmo.

O tema do “rompimento interior” ou da “personalidade cindida” tem acompanhado uma parte significativa das narrativas de horror ao longo do tempo. De acordo com Kahn¹⁰⁹, a noção do duplo remete ao romantismo alemão e aparece em diversas obras da literatura mundial. A mais conhecida delas é, sem dúvida, *O médico e o monstro*. Na novela de Stevenson¹¹⁰, o respeitado doutor Jekyll testa em si mesmo uma misteriosa fórmula que, ocasionalmente, o transforma no senhor Hyde. Enquanto o médico demonstra ser um cavalheiro correto e gentil, seu alter ego assusta a vizinhança por seu comportamento agressivo e soturno. O choque entre as duas personalidades só termina quando o senhor Hyde finalmente domina a parcela civilizada do médico e, tragicamente, leva-o à morte.

A fábula de Stevenson constrói uma bela alegoria sobre a dualidade do espírito humano. Não poderia deixar de haver horror na descoberta de faces ocultas e assustadoras em nosso próprio ser¹¹¹. Por esta razão, tal temática passou a ser encarada como uma das bases da literatura discutida neste trabalho, tendo sido ampliada e revista com o passar dos anos. O escritor Stephen King¹¹² chega a afirmar que a noção do indivíduo duplicado é um dos mais importantes arquétipos presentes no gênero do horror. Isso significa que o duplo junta-se a outras duas figuras assustadoras para compor uma espécie de “memória coletiva” da humanidade, que acaba funcionando como base para a criação do horror em uma série de obras ficcionais. A primeira destas imagens é o *vampiro*, que alude à sexualidade e à sedução provocada pelo medo. A segunda é a *coisa inominável*, um monstro horrendo que experimenta a repulsa por sua própria condição. A terceira é o *lobisomem*, que abriga o lado bom e o lado ruim de uma mesma criatura. É neste último arquétipo que se enquadram o doutor Jekyll e o senhor Hyde.

¹⁰⁹ KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.

¹¹⁰ Op. cit.

¹¹¹ O nome da personalidade oculta do médico é uma óbvia alusão ao verbo esconder (to hide) da língua inglesa.

¹¹² KING, op. cit.

King recorre a um conceito de Friedrich Nietzsche ¹¹³ presente na obra *A origem da Tragédia*, publicada em 1871, para aprofundar-se na definição do lobisomem. Conforme postula o autor, o que existe neste arquétipo é a oposição básica entre o apolíneo e o dionisíaco, conceitos oriundos da mitologia grega. O primeiro refere-se às características associadas ao deus Apolo: o equilíbrio, a aparência, a razão. O segundo retoma os signos do deus Dionísio: a loucura, o caos, a emoção. Nietzsche sustenta que a conciliação destes dois opostos compõe a essência da arte e do homem da época. Embora o ideal a ser alcançado esteja sempre no âmbito do apolíneo, o autor constata que “*Apolo não conseguia viver sem Dionísio*” ¹¹⁴.

O contraste entre o apolíneo e o dionisíaco é especialmente interessante para a análise dos contos de Lispector. Isso porque suas personagens se esforçam para manter uma vida equilibrada e sem sustos, mas inevitavelmente tomam consciência de um lado selvagem da própria existência. Este momento de revelação, conhecido pelos críticos da autora como “epifania”, nada mais é do que o instante em que o dionisíaco rompe as paredes do apolíneo. É o instante em que a dimensão oculta de nós mesmos se coloca bem diante dos nossos olhos. Estamos de volta ao conceito freudiano do *Unheimlich*, agora observado no plano individual. O conflito com uma parte renegada de seu interior que repentinamente se manifesta não somente leva o sujeito a experienciar um intenso medo, mas também provoca nele um inexplicável fascínio. Este paradoxo assume um papel determinante na ficção clariciana, já que a dinâmica de atração e repulsa que envolve a revelação existencial do sujeito acaba por mover a estrutura das narrativas.

Em seu estudo sobre a literatura de horror, Lovecraft afirma que “*a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido*” ¹¹⁵. É interessante notarmos como a própria noção de desconhecido se modifica a partir da evolução do gênero em questão. As manifestações externas daquilo que se ignora, tradicionalmente ligadas aos enredos simplificados da literatura gótica, perdem espaço para as manifestações internas, envolvidas na construção da consciência

¹¹³ NIETZSCHE, Friedrich (1871). **A origem da tragédia**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tragedia.html>. Acesso em: 10 mar. 2009.

¹¹⁴ Ibidem.

¹¹⁵ Op. cit., p. 1.

torturada das personagens. O trabalho realizado por Lispector parece caminhar na direção de explicitar este processo evolutivo, partindo de um desconhecido externo que, aos poucos, revela aquilo que desconhecemos a respeito de nosso próprio interior. Para a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés¹¹⁶, este direcionamento faz com que os contos de medo produzidos pela autora sejam ainda mais assustadores do que as narrativas que se utilizam do horror dentro de um contexto sobrenatural:

O conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico. A “perversidade” do fantástico consiste em colocar as personagens (e o leitor) num estado de mal-estar decorrente da ignorância de uma explicação lógica. Entretanto, no fim dos contos fantásticos, o pesadelo termina: quer a personagem morra, quer escape, a história acaba. O leitor, por sua vez, fecha o livro e volta a suas ocupações habituais, aliviado por não ter vivido ele mesmo aquela aventura. (...) O conto de Clarice, porém, não libera o leitor no seu final. Sua história não é extraordinária, e sim aterradoramente comum. E o comum não pode ser superado, porque ele não comporta *uma* verdade, mas *é* verdade.¹¹⁷

Na visão de Simone Curi¹¹⁸, a descoberta do horrível, do grotesco e da desorganização em seu próprio ser não só conduz a personagem clariciana ao medo, mas também à busca de uma nova identidade, já que o que antes parecia seguro e estabelecido se desfez. Assim, a desestabilização vivida pelo sujeito na obra da autora pode ser considerada um caminho de perdição e salvação, na medida que é capaz de gerar pólos opostos como o horror e a ação. Nenhuma outra sentença a respeito da complexidade humana parece ser tão contundente quanto o testemunho da própria autora, que se transfigura em narradora de uma contundente história de pavor e mudanças: “*a verdade nunca é aterrorizante, aterrorizante somos nós*”¹¹⁹.

¹¹⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: **Flores na escrivainha: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹¹⁷ Ibidem, p. 168.

¹¹⁸ CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.

¹¹⁹ LISPECTOR, Clarice. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992. p. 290.

Capítulo 4

O medo nos contos claricianos

A investigação conduzida até este ponto do trabalho buscou explorar a forma como o medo vem interferindo nas sociedades e nos indivíduos ao longo da história, conferindo especial atenção à inserção de Clarice Lispector em cada um destes contextos. Além disso, foi traçado um panorama da literatura do medo desde o seu surgimento, evidenciando suas características mais marcantes e aludindo a algumas possíveis zonas de contato entre este gênero e os textos produzidos pela autora. É chegado o momento, portanto, de uma análise mais cuidadosa dos contos claricianos selecionados. Tal exame revelará como o medo efetivamente se faz presente na literatura de Lispector, retraindo as personagens diante de algo muito mais temível do que as criaturas sobrenaturais dos contos de horror: a plenitude da existência ¹²⁰.

Certas narrativas que compõem a tradição literária do medo, como *Berenice* e *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *O chamado de Cthulhu*, de Howard Phillips Lovecraft, e *Os salgueiros*, de Algernon Blackwood, servirão como contraponto aos textos que abordam o horror e o medo na obra de Lispector. Este diálogo mostra-se importante na medida em que colabora para a identificação dos usos mais recorrentes destes sentimentos

¹²⁰ Em texto recente de Suzi Frankl Sperber (“Debate entre ideias: o conceito de pulsão de ficção e as teorias de Paul Ricoeur”, apresentado no Simpósio de Teoria Literária e Hermenêutica Ricoeuriana), a pesquisadora pontua que Ricoeur retoma a noção de situações-limite (*Grenzsituationen*) – proposta por Karl Jaspers – em seu livro *Vivo hasta la muerte* (RICOEUR, Paul. **Vivo hasta la muerte** – seguido de **Fragmentos**. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008). São situações-limite, para Ricoeur e Jaspers, o pecado, a solidão, a morte, a frustração. Ela entende que há outro tipo de limite: o ingresso no mundo do risco, portanto o medo. “A mais profunda necessidade de expressão do ser humano corresponderia à expressão de momentos diferentes de iniciação, de confronto. Daí a semelhança entre a simbologia recorrente e os rituais de iniciação, que também trabalham com a repetição e com os enfrentamentos”. Ultrapassar a situação-limite, segundo a autora, corresponde a uma libertação, à quietude – que recebe o nome de plenitude, como a definição de amor e de poesia de Octavio Paz: “*El amor es el estado de reunión y participación, abierto a los hombres; en el acto amoroso la conciencia es como la ola que, vencido el obstáculo, antes de desplomarse se yergue en una plenitud en la que todo - forma y movimiento, impulso hacia arriba y fuerza de gravedad - alcanza un equilibrio sin apoyo, sustentado en sí mismo. Quietud del movimiento. Y del mismo modo que a través de un cuerpo amado entrevemos una vida más plena, más vida que la vida, a través del poema vislumbramos el rayo fijo de la poesía. Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí*” (PAZ, Octavio. **El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e Historia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 24). É este o sentido de plenitude empregado neste texto.

nas histórias da autora. Ao mesmo tempo, o estabelecimento de semelhanças e diferenças advindo deste processo nos permitirá elucidar quais os avanços que estes contos apresentam em relação aos mais conhecidos contos de horror já produzidos, bem como quais as características que impedem as narrativas da autora de serem plenamente enquadradas neste gênero.

Com o avanço da pesquisa, constatamos que a relação que se estabelece entre o medo e as personagens é de natureza diferenciada em cada uma das etapas do ciclo de vida. As protagonistas – na ficção clariciana, quase sempre mulheres – dividem-se em crianças, adolescentes e adultas. Uma quarta idade, a velhice, é também abordada em alguns contos da autora, embora nenhum deles tenha sido selecionado para essa investigação. Isso se deve ao caráter tragicômico que a maioria destas histórias assume, associando a senilidade a um estágio ora grotesco, ora irremediavelmente deprimente.¹²¹ Assim, com exceção desta última etapa da vida, adotaremos as fases das personagens femininas da autora como ponto de fuga para a análise dos contos. Veremos que o medo atua distintamente em cada uma destas etapas, interferindo nos enredos e na própria construção linguística dos textos.

4.1 O MEDO NA INFÂNCIA

Ainda que não sejam numericamente predominantes como personagens dos contos de Lispector, as crianças têm uma participação bastante relevante nas narrativas da autora. Não é à toa que já em sua primeira incursão literária – o romance *Perto do Coração Selvagem*¹²² – a protagonista Joana é retratada em diversos momentos da infância antes que sejam expostos os seus dilemas de adulta. A representação de sua meninice não poderia jamais ser vista como gratuita: ela tem o claro propósito de construir os alicerces de sua personalidade irrequieta, justificando as atitudes que a mulher Joana um dia teria. Embora os contos geralmente não comportem este tipo de desenvolvimento processual das personagens (dado o seu caráter mais sintético), em alguns deles poderemos vislumbrar *flashes* da influência que o episódio infantil retratado exercerá no futuro da protagonista.

¹²¹ O medo existe nas senhoras de Lispector, mas é apresentado de maneira mais discreta e polida, geralmente sem a intensidade da surpresa.

¹²² LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

Essa oscilação entre diferentes idades mostra-se especialmente útil para compreendermos as variações do impacto epifânico em cada uma das etapas da vida, sempre enredadas em sentimentos como o desejo e o medo.

No entanto, é importante ressaltarmos que a ideia da infância, na obra de Lispector, tem muito menos a ver com a idade real das protagonistas do que com uma forma de encarar a existência humana. De acordo com a teoria de Agamben ¹²³, a infância é o período da vida em que o homem se abre para a experiência. Esta experiência não está ligada a uma noção de tempo decorrido – como é comumente interpretada na atualidade – mas sim a um modo de estar no mundo, sujeitando-se ao novo, ao incerto, ao imprevisível. Um leitor atento perceberá que as personagens claricianas que passam pela revelação epifânica acabam por encarar o mundo desta maneira, mesmo que somente por alguns instantes. Contudo, a consciência despertada para o mundo e para o interior do ser faz com que, simultaneamente à ousadia de encarar o desconhecido, o sujeito também se sinta às voltas com o medo e com a dor. A abertura para a experiência dos contos de Lispector jamais se apresenta como um momento de tranquilidade.

Em todos os contos da autora protagonizados por crianças, há certas características das personagens infantis que se mantêm. Observá-las com atenção é traçar um perfil da criança claricianas, desvendando as impressões da autora sobre o papel destes pequenos seres no mundo. Dentre estas qualidades infantis essenciais, destaca-se a inocência. Na visão de Lispector, as crianças trazem consigo uma plena inocência a respeito das nuances e complexidades do ser humano. Este estado de ignorância – e entendamos aqui este termo como um desconhecimento, conforme proposto por Kierkegaard ¹²⁴ – só é rompido através do movimento epifânico que, no caso dos contos protagonizados por crianças, ocorre ainda prematuramente na infância. Porém, fica clara a admiração da autora pela inocência infantil, comumente associada à inocência animal. Seu discurso parece sempre carregar uma espécie de “nostalgia da inocência” que se ancora no pesar da necessária ruptura pela qual o adulto já passou. Há a certeza de que, uma vez vislumbrada a plenitude, não existe a possibilidade do retorno.

¹²³ AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

¹²⁴ Op. cit.

Uma outra qualidade das crianças dos contos de Lispector, que também é ligada ao comportamento animal, é a instintividade. Assim como os bichos, o comportamento dos pequenos seres humanos é regido por uma carga de instintos inatos ao homem; suas ações são guiadas por sentimentos básicos como a possessividade, a curiosidade ou o medo. A falta de filtros frequentemente associada ao comportamento infantil aproxima ainda mais a criança do animal, atribuindo a ambos uma incontrolável selvageria. Esta característica é ressaltada principalmente através da comparação entre estas pequenas criaturas e os adultos dos contos de Lispector, dado que o adulto reprime e domestica quaisquer excessos em sua personalidade. Da mesma forma que a inocência, os instintos selvagens das crianças parecem fascinar a autora, tornando-se responsáveis por construir parte do movimento do texto.

4.1.1 A menina Sofia

Uma das crianças que melhor ilustra o modelo infantil clariciano é Sofia, do conto “Os desastres de Sofia”. O título é retomado, por Clarice Lispector, do romance infantil da Condessa de Ségur. Diz Dinis Pestana que

A Sofia dos *Desastres*, da Condessa de Ségur, faz muitas asneiras, é castigada, arrepende-se, faz outras asneiras, e o ciclo recomeça. Naturalmente, [...] aprende o suficiente para romper esse ciclo, ganhar juízo, não sendo conseqüentemente imoral terminar num *happy end* de felicidade reencontrada, um padrão inevitável num livro infantil, que tem que transmitir otimismo e fé nos valores estabelecidos.¹²⁵

Pestana propõe uma relação entre infância, imaturidade, treino, lições de vida, aprendizagem de padrões. Alguns destes elementos também estarão presentes nas desventuras da Sofia clariciano, embora a autora jamais compartilhe dos objetivos tradicionais das clássicas narrativas infantis. Publicada pela primeira vez no volume A

¹²⁵ PESTANA, Dinis. **Os Desastres de Sofia e as Estruturas do Acaso**. 2005. Acesso em: 4 dez. 2008. Disponível em: <http://www.esenviseu.net/Principal/Actividades/URL/12/dinispestanaresumo.pdf>.

Legião Estrangeira, de 1964, a história de Lispector tem como protagonista uma garota de nove anos que vive uma conflituosa relação com seu professor. Através da narração memorialista de Sofia, sustentada em impressões sobre o Outro e sobre ela mesma, presenciamos o momento de pura compreensão entre ambos, instante que força a menina a descobrir as angústias e dores do mundo adulto.

Seu professor – “gordo, grande, silencioso, de ombros contraídos”¹²⁶ – é apresentado como um homem sobre quem os alunos pouco sabiam. Sofia logo confessa seu fascínio por aquela estranha figura: “*E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara*”¹²⁷. A partir desta constatação, a narradora-menina descreve vivamente a dinâmica de atração e repulsa que os une. Ela passa a atormentar diariamente o professor, acreditando que sua cruel insistência de criança o salvaria da opressiva vida adulta em que se aprisionara. A oposição entre estas duas idades do ser humano – que, de acordo com a teoria de Agamben¹²⁸, definem-se como formas distintas de vivenciar o mundo – se instaura, neste primeiro momento do texto, de forma contundente, embora posteriormente venha a ser dissolvida pela epifania da menina.

Sofia, “demônio e tormento” daquele misterioso homem de paletó curto e óculos sem aro, se reconhece ao longo de toda a história como um ser com vocação para a maldade. Este “reconhecimento da maldade” ecoa as traquinagens da Sofia de Ségur. A natureza sádica da personagem é enunciada por Yudith Rosenbaum¹²⁹ em seu estudo sobre o conto. Para ela, “*Sofia, cuja identidade negativa se afirma em todo o conto (“viver errado me atraía”), ataca o estrito princípio de realidade do professor, opondo-lhe sua “vadiação” e seu gosto pelo prazer de violar o instituído*”¹³⁰. Rosenbaum destaca este gosto pela desobediência e pela provocação como elementos chave da *persona* de Sofia, evidenciando sua selvageria infantil. Mais do que isso, a pesquisadora nota a presença de

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. **A Legião Estrangeira**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1983. p.11.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Op. cit.

¹²⁹ ROSENBAUM, Yudith. **Metamosfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

¹³⁰ Ibidem, p. 56.

uma “ingenuidade perversa” em seu caráter, marca da infância que simboliza a mais pura inconsciência.

4.1.2 O despertar para o mundo

Rosenbaum coloca como ‘linhas de força’ do conto dois nascimentos em Sofia: o da escritora e o da mulher. Através da composição de um texto que subjuga a moral imposta pelo professor, a menina consegue do homem um gesto de amor, de admiração. Gesto, este, que ela renega, irritada pela ingenuidade daquele adulto que fora enganado por uma criança. Conforme a pesquisadora constata, “*o texto, aos olhos de Sofia, é um monstro descontrolado, que ludibria as frágeis consciências*”¹³¹. É difícil para a garota acreditar que, apesar de tantas provocações, é a escrita o que desperta aquele homem de seu estado letárgico no mundo. Seu intenso sadismo, canalizado em criatividade literária, transforma-se em saber-se capaz de comover.

Neste sentido, é interessante lembrarmos a relação que Agamben¹³² estabelece entre a infância e a linguagem. Para o filósofo, o período da infância é caracterizado pela abertura do ser humano à experiência, o que ocorre através do desenvolvimento da linguagem. Esta progresso se dá quando o homem supera a simples nomeação, pela qual se insere de forma básica na língua, e atinge um estágio de construção do discurso, impulsionado pelo aprendizado. Daí a afirmação de que “*é na linguagem e através da linguagem que o homem se constitui como sujeito*”¹³³. Conforme nota-se no caso de Sofia, a produção de um discurso no próprio espaço discursivo que é o texto acompanha a gradual sujeição da menina ao incerto, àquilo que foge totalmente de seu controle, como a manifestação de vida posteriormente encenada pelo professor. Assim, o processo de constituição identitária representado neste conto é firmado, fundamentalmente, através do processo de formação da linguagem.

Considerando estas duas gêneses propostas por Rosenbaum, podemos agora tocar no medo presente neste texto. Isso porque este sentimento se revela principalmente na cena

¹³¹ Ibidem, p. 62.

¹³² AGAMBEN, op. cit.

¹³³ Ibidem, p. 56.

em que a descoberta dessas duas vocações ocorre. Sofia, garota sem medo da transgressão e da maldade, é antes de mais nada atingida pela dor: sentimento que revela a percepção e o acolhimento da alteridade, assim como a decepção com relação a si mesma.

Mas eu o exasperava tanto que se tornara doloroso para mim ser o objeto do ódio daquele homem que de certo modo eu amava. Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos.¹³⁴

A tentativa de proteger o adulto da submissão ao que quer que fosse, protegê-lo da covardia, leva Sofia a agir. Sua ação é desastrosa. Sua ingenuidade, portanto, reside na ilusão de poder solucionar o problema, de poder ajudar um adulto que parecia tão perdido sem ela. Tem algo de onipotente este sentimento imaturo, infantil.

Esta inabalável sensação de controle, entretanto, rapidamente esvai-se. Sofia é tomada de surpresa quando seu olhar se cruza com o do professor, sozinhos na sala de aula. A expressão alegre que ela trouxera do recreio, sua corrida de menina estabana, tudo aquilo cessa no instante em que ambos se enxergam. A cena passa, então, a ser construída sob uma tensão crescente, sustentada principalmente no silêncio criado pelo encontro. Para isso, a autora usa frases curtas, cuidadosas, apreensivas. *“Era a primeira vez que estávamos frente a frente, por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram”*¹³⁵. O receio da menina é simbolizado por uma gota de suor, que *“foi descendo pelo nariz e pela boca, dividindo ao meio o meu sorriso”*¹³⁶. A expressão fingida mostra-se, então, como uma forma de esconder do mundo o seu horror naquele instante: *“Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia”*¹³⁷. Este

¹³⁴ LISPECTOR, 1983, op. cit., p. 11.

¹³⁵ Ibidem, p. 17.

¹³⁶ Ibidem, p. 18.

¹³⁷ Ibidem.

“mundo adormecido” é o da ação, da resistência, da afirmação da vida. Buscando fugir da opressiva reunião, Sofia atenta para o ambiente escolar, agora transformado em um lugar imenso e assustador: “*nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real*”¹³⁸. A troca de olhares e o pedido gélido do professor para que chegasse mais perto eram, para ela, aterradores.

A pesquisadora Regina Pontieri¹³⁹ já trata, em seu estudo sobre o livro *A Cidade Sitiada*, daquilo que chama de “a poética do olhar” na obra de Clarice Lispector. Para ela, o ato de olhar e o de comer mostram-se juntos no texto clariciano, configurando o olhar como uma espécie de “devorar” do Outro. Contudo, ao invés de uma separação entre aquele que vê/engole e aquele que é visto/engolido, a autora sugere que as ideias de ‘possuir’ e ‘comer’, “*ao anularem a distância entre os pólos, impedem o fechamento de cada um em si mesmo*”¹⁴⁰. A relação que se estabelece entre Sofia e seu professor parece ser firmada neste processo de deglutição através do olhar, no qual a imensa distância entre eles – criança e adulto – é minimizada através da compreensão de um universo em comum. O medo de Sofia é gerado justamente a partir da percepção da vida que há no Outro, da fragilidade que ela não entende como pode existir na figura de um adulto. O pavor do sorriso, da esperança e do amor que faziam da existência um caminho tão errante e tortuoso. Esse medo se revela completamente através da “potência mágica do olhar”, de acordo com o termo de Benedito Nunes¹⁴¹:

O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. O que era tão incompreensível como um olho. (...) Eu vi um homem com entranhas sorrindo. (...) Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei – era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida.¹⁴²

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê, 1999.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 23.

¹⁴¹ NUNES, Benedito. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

¹⁴² LISPECTOR, 1983, op. cit, p. 21.

Notamos que o medo de Sofia se relaciona principalmente com a tensão entre a infância e a vida adulta. Contudo, Sofia ainda é uma criança de nove anos e não está pronta para as nuances da maturidade. Havia lhe sido dado o peso da descoberta do ser humano – porém, ela sabia que sua selvageria infantil não estava pronta para entender o Outro de forma tão honesta. Seu terror se agrava ainda mais ao se perceber confrontada não somente com um professor, mas com um homem, pois também a sua existência como mulher ainda não lhe havia sido revelada. “(...) vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem da minha vida. O novo e grande medo”¹⁴³. Observando a figura da narradora-menina sob estes aspectos, evidenciam-se as razões para o medo do riso e do amor que o professor ensaiava. Conforme nos diz uma angustiada Sofia, “ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. Estavam pedindo demais de minha coragem só porque eu era corajosa, pediam minha força só porque eu era forte. ‘Mas e eu?’”¹⁴⁴.

4.1.3 O duplo

Além do susto com a vida em sua forma mais crua e exposta, Sofia também se horroriza com a inesperada identificação entre si mesma e o professor. A garota constata, enfim, que a figura masculina de sorriso desajeitado à sua frente não representa nada além dela mesma, nada além da mesma matéria humana que ela, inevitavelmente, viria a se tornar. Podemos relacionar este intenso espelhamento com a temática do duplo presente em inúmeros contos de horror, como o “William Wilson”¹⁴⁵ de Edgar Allan Poe. Nesta história, o protagonista é acompanhado desde a infância por uma espécie de cópia de si mesmo que o imita nas vestimentas, no nome e na data de nascimento. Suas impressões de criança deste duplo mostram-se contraditórias, oscilando entre a fascinação e a repulsa:

¹⁴³ Ibidem, p. 18.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 21.

¹⁴⁵ POE, Edgar Allan. William Wilson. In: **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural. 1978.

Na verdade, é difícil definir, ou mesmo descrever meus verdadeiros sentimentos para com ele: formavam um amálgama extravagante e heterogêneo - uma animosidade petulante que não era ainda ódio, estima, ainda mais respeito, uma boa parte de temor e uma imensa e inquieta curiosidade. É supérfluo acrescentar, para o moralista, que Wilson e eu éramos os mais inseparáveis camaradas.¹⁴⁶

Conforme o protagonista cresce e assume um comportamento cada vez mais desregrado, a presença inesperada do duplo passa a ser sempre motivo de intenso horror. Estudos como o de Azevedo¹⁴⁷ veem o duplo de William Wilson como a consciência do protagonista, buscando constantemente desafiá-lo e conduzi-lo para longe do mal. É interessante como as impressões sobre o duplo neste conto podem ser igualmente relacionadas a “Os desastres de Sofia”, já que a relação que se estabelece entre o professor e a aluna sustenta-se na dualidade entre fascínio e repulsa. Conforme nos explica a narradora, “*tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava*”¹⁴⁸. Mais do que isso, podemos observar na insistência terrível de Sofia o pesado dever de salvar aquele homem de si mesmo. “*Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação*”¹⁴⁹.

Já vimos que a obra de Lispector tem como característica particular a extensão da compreensão do Outro para a de si mesmo. Nesta narrativa, isso se torna evidente a partir do momento em que os olhares de ambos se encontram e a menina vê no professor um estranho e embrionário amor. Sofia percebe, através do sorriso do homem, que não existiria salvação para ela. Afinal, eles eram parte da mesma matéria humana, ela um ser em construção do que ele já se tornara. Configura-se entre eles a imagem do duplo – eram opostos e iguais. Esta terrível constatação revela-se um dos principais momentos do conto:

¹⁴⁶ Ibidem, p. 92.

¹⁴⁷ AZEVEDO, Estevão. **A filosofia da composição em “William Wilson”, de Edgar Allan Poe**. 2003. Disponível em: <http://www.geocities.com/estevaoazevedo/williamwilson.html>. Acesso em: 30 abr. 2008.

¹⁴⁸ LISPECTOR, 1983, op. cit., p. 12.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 13.

na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu.¹⁵⁰

A partir da identificação, Sofia foge do horrendo futuro que era o professor, extremamente abalada: “... e de repente, com o coração batendo de desilusão, não suportes um instante mais – sem ter pegado o caderno corri para o parque, a mão na boca como se me tivessem quebrado os dentes. Com a mão na boca, horrorizada, eu corria”¹⁵¹. Quando finalmente a fuga cessa, a menina, esgotada, despeja no mundo toda a sua maldade. Ela se reafirma como o feio, o ruim, o sujo – e sente amargamente que tivera que ser amada porque ela fora a única que estivera ali para salvar aquele homem. Nota-se, neste fechamento da narrativa, a evocação de um elemento presente em várias outras narrativas claricianas: o amor pelo baixo da vida. Na apresentação da segunda parte do volume *A Legião Estrangeira*, a autora nos confessa seu imenso apego por aquilo que considera o “lixo”: “além do mais, o que não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um voo e cai sem graça no chão”¹⁵². Inúmeros estudiosos chamam a atenção para a presença do menor na obra de Lispector, como Rosenbaum – que classifica este recurso como uma “estética do negativo” – e Arêas¹⁵³, em sua análise sobre o livro de contos mais polêmico e questionado da autora, *A via crucis do corpo*. A própria Sofia assume: “tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro”¹⁵⁴.

Imersa na descoberta dos paradoxos da existência, Sofia revela-se maldita e santa ao salvar um homem pelo amor. Num paralelo com o próprio enredo da narrativa, podemos

¹⁵⁰ Ibidem, p. 23.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Apud ROSENBAUM, op. cit., p. 129.

¹⁵³ ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

¹⁵⁴ LISPECTOR, 1983, op. cit., p. 25.

dizer que, ao final, o “tesouro escondido” de cada uma das personagens é revelado ao leitor – mesmo este tesouro sendo o pouco, o insuficiente, o incompleto. O processo de desvelar o oculto do homem através do medo e da dor talvez possa ser visto como uma das grandes forças motrizes da obra de Lispector.

4.1.4 A verdade do animal

Em oposição ao espírito puramente infantil de Sofia, o conto “A legião estrangeira”, publicado também no volume homônimo de 1964, apresenta ao leitor a rigidez de Ofélia. Embora narrado por uma mulher adulta, este conto traz como protagonista uma criança séria, acusativa e opressora. A curiosa relação entre esta mulher sem nome e a menina é lembrada quando a narradora ganha de presente de Natal um pequeno pinto. O animal é o elo de ligação entre o momento presente e o momento passado da narradora, no qual a garota tem uma intensa e controversa participação.

No início do conto, a mulher faz uma detalhada descrição dos sentimentos que o recém-chegado pinto desperta em cada um dos membros da sua família. Segundo ela, “*sentimentos são água de um instante*”¹⁵⁵, e assim o leitor acompanha a desajeitada mudança de laços que a família passa a estabelecer com o animal. Despertados para uma bondade ansiosa, o marido e os quatro filhos da mulher aos poucos vão sentindo o amor que nasce pela criatura, embebendo-se também da opressiva responsabilidade de quem ama. O pinto, cada vez mais assustado, pia constantemente. “*Eu não sabia sequer onde cabia tanto terror numa coisa que era só penas*”¹⁵⁶ – diz a narradora, desajeitada e aflita. Mas o horror existe em todas as coisas que nascem e a consciência dos seres vivos vem, segundo ela, “*do susto profundo*”¹⁵⁷. A mulher afirma que “*só mãe resolve o nascimento*”¹⁵⁸, e a íntima certeza deste fato é o que leva seus filhos a pedirem que ela se torne a mãe do pinto. Buscando curar o sofrimento do animal por um processo que desconhecia, embora intuisse, ela finalmente assume a terrível e necessária tarefa de salvá-lo pelo amor.

¹⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. A legião estrangeira. In: **A legião estrangeira**, 6ª ed. São Paulo: Ática, 1983, p. 97.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 100.

¹⁵⁸ Ibidem.

Esta introdução mostra diversos aspectos relevantes para a interpretação do texto como um todo. Primeiramente porque define, de acordo com a concepção da autora, o tipo de relação que se estabelece entre homens e animais, salientando a aproximação natural entre eles. Não é segredo que os bichos despertavam imenso interesse em Clarice Lispector. Ao longo de sua vida teve cachorros, coelhos e até uma macaquinha, todos eles transformados em personagens de suas histórias. Além disso, cavalos, búfalos, galinhas e baratas ajudam a compor um universo animal que parece infindável nos contos da autora. Na maior parte das vezes, a presença destes seres em suas narrativas serve como contraponto à desconcertante complexidade humana: as personagens da autora invejam a simplicidade dos bichos, sustentada por sua bestialidade instintiva. Para ela, o animal sente o amor ou o medo de forma pura, incorrupta, fazendo-o por exclusiva necessidade de sua natureza. Esse imediatismo visceral surpreende as personagens humanas por sua própria impossibilidade – embora tenhamos os mesmos comportamentos básicos de sobrevivência, sentimentos como a culpa surgem de maneira inevitável no indivíduo, afastando-o irremediavelmente do sonho de uma ignorância reconfortante. Somente as crianças, imbuídas de inocência e atitudes impensadas, são capazes de assemelharem-se ao ideal dos animais.

Em segundo lugar, a angustiante jornada de amor que o pinto desperta na família pode ser diretamente comparada à relação que se estabelece entre Ofélia e o outro pinto em um momento passado. Alguns pontos importantes, como o amor quase instantâneo que a inocência do animal desperta e o medo do mundo inerente a todas as criaturas vivas, estão presentes nas duas partes que compõem o conto. No entanto, veremos que os desfechos dessas histórias paralelas serão completamente opostos, o que evidencia a imaturidade da garota diante de tão complexa situação quanto entender as várias e ambíguas faces da existência humana.

4.1.5 Ofélia

A primeira narrativa serve de pretexto para que a narradora conte ao leitor a história de Ofélia, filha de uma casal bastante reservado e com ares hindus que morava no mesmo

prédio que ela. Altiva e crítica, aquela menina de oito anos passa a frequentar a casa da mulher, opinando insistentemente sobre sua vida e suas falhas. A autoridade de Ofélia incomodava-a profundamente, como se todos os seus atos e pensamentos fossem sempre equivocados; com uma alma adulta em corpo de criança, a garota impunha sua opressiva presença à mulher, que não encontrava maneira de se livrar daquela pequena torturadora. Até que um dia esta mulher adquire um pinto. Ofélia ouve com espanto o fraco piar que vem da cozinha e, desconfiada, vai ao encontro do bicho. Nesse momento a narradora percebe que uma mudança se opera lentamente na menina.

Ao escutar o piar do animal, a pequena e controlada Ofélia sente-se invadida por um obsessivo desejo de ter. Os sentimentos de cobiça e inveja a tomam por inteira – de relance, a narradora contempla uma *“dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina”*¹⁵⁹. Em silêncio, ela observa a metamorfose que se faz na menina, contemplando a angústia de Ofélia em finalmente ver-se criança. *“Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma. Arrisco? deixo eu sentir?, perguntava-se nela. Sim, respondeu-se por mim”*¹⁶⁰. Segundo a teoria de Agamben¹⁶¹, aquela garota tão precocemente amadurecida, tão fechada à novidade e à incerteza, finalmente permitia-se sentir o verdadeiro sabor da infância. Embora amedrontada, Ofélia colocava-se completamente à disposição da experiência naquele instante. Abria-se para o desconhecido, cuidadosamente deixando-se viver.

A mulher então sugere à Ofélia que ela vá brincar com o pintinho na cozinha, embora emende: *“mas só se você quiser”*¹⁶². A crueza de deixar tal escolha nas mãos da garota faz com que a narradora se sinta culpada, já que o seu papel, como adulta, deveria ser o de proteger aquela criança. Contudo, ela afirma ao leitor que a decisão de abrir-se para o amor incondicional que um ser vivo demanda não poderia pertencer a mais ninguém. Essa passagem demonstra a importância que o desvelamento da vida e do medo assume nas histórias de Lispector, ressaltando a solidão frequentemente aliada a esta experiência.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 106.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 107.

¹⁶¹ Op. cit.

¹⁶² LISPECTOR, 1983, op. cit., p. 108.

Perplexa e assustada, Ofélia volta segurando delicadamente o animal. E é aí que se entrega completamente às doçuras de um amor infantil, intenso e sufocante. Desvela-se em cuidados para o bicho, enquanto a mulher a contempla: *“olhei-a, toda de ouro que ela estava, e o pinto todo de ouro, e os dois zumbiam como roca e fuso”* ¹⁶³. A entrega de Ofélia à sua infância recém-descoberta é um sopro de alívio para a esgotada narradora, que agora está certa de que a menina a libertará de seu jugo cruel e inoportuno, sua presença forçada na casa. Satisfeita, ela antecipa: *“também minha liberdade afinal, e sem ruptura; adeus, e eu sorria de saudade”* ¹⁶⁴.

No entanto, o final do conto surpreende pelo esmagamento da tão promissora alegria vinda do “renascimento” de Ofélia. Numa cena em que quase se pode sentir o silêncio, a menina encontra-se parada, incapaz de responder a qualquer pergunta feita pela mulher. Após o estranho pedido da garota para retirar-se, a narradora deixa a máquina de escrever e segue para a cozinha. É lá que vê o pinto no chão, morto. Fica claro, então, para ela que Ofélia assustara-se terrivelmente com os sacrifícios requisitados pelo amor. Suplicante, a narradora lamenta a triste entrega da criança ao medo, a deserção do caminho que a colocaria em contato com o mais essencial da vida:

Ofélia, tentei eu inutilmente atingir à distância o coração da menina calada. Oh, não se assuste muito! às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! a gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada. Eu que não me lembrara de lhe avisar que sem o medo havia o mundo. Mas juro que isso é a respiração. ¹⁶⁵

Assim, a narrativa se fecha com um movimento brusco do amor para a maldade, que culmina na glória de um íntimo perdão. A brutalidade do ato de Ofélia – o sacrifício de um ser inocente – demonstra sua incapacidade de criança em lidar com o verdadeiro sacrifício exigido pelo amor: a responsabilidade da salvação. A partir do momento em que as crianças

¹⁶³ Ibidem, p. 110.

¹⁶⁴ Ibidem.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 111.

claricianas percebem que o entendimento do viver é paradoxal em sua própria essência, conduzindo à liberdade e, ao mesmo tempo, à obrigação de salvar, há uma recusa violenta em aceitar a totalidade desta experiência. Isso pode ser notado também no conto analisado anteriormente: tanto Sofia e sua selvageria infantil quanto Ofélia e seu mergulho antecipado na seriedade dos adultos amedrontam-se diante da complexidade da existência que lhes é exposta, buscando qualquer rota de escape possível. No caso da primeira, a fuga é literal, numa corrida que tenta deixar para trás tudo aquilo que fora prematuramente contemplado; já para a segunda, escapar é sufocar o ser que lhe despertara para o imenso horror de viver, é encobrir o amor mais puro através de um ato cru de maldade. A narradora ainda tenta salvar Ofélia através do perdão, ela que já enfrentara anteriormente o medo que nasce do extremo bem-querer. Mas a menina já não se encontra mais ali, e sua redenção ocorre somente no âmbito pessoal daquela mulher.

4.1.6 A perdição e o perdão

Alguns elementos importantes deste conto permitem que se trace um paralelo entre ele e uma das histórias mais conhecidas de Edgar Allan Poe, a macabra “O gato preto”¹⁶⁶. O primeiro deles é a presença de um animal que funciona como motor de todo o enredo. No conto de Lispector, temos o pequeno e frágil pinto; já no conto de Poe, surge um imponente e sagaz gato preto. Este último é considerado o bicho de estimação favorito do narrador, embora sua casa abrigasse muitos outros. Tal fascinação pelos animais é explicada por ele como decorrente de seu caráter excessivamente doce e terno, similar à natureza bondosa destas criaturas. No entanto, veremos que sua supostamente amorosa personalidade passa a sofrer uma deformação com o passar dos anos – ele mesmo afirma que se tornava, “*dia a dia, mais taciturno, mais irritadiço, mais indiferente aos sentimentos dos outros*”¹⁶⁷. Esta mudança, forçadamente maniqueísta, ganha contornos muito mais sutis no texto de Lispector, já que a indiferente Ofélia descobre, em poucos minutos, a existência simultânea de sentimentos antagônicos como o amor e o ódio no ser humano.

¹⁶⁶ POE, Edgar Allan. O gato preto. In: **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural. 1978.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 42.

Outro momento em que os textos se entrecruzam é quando o sacrifício do animal amado acontece. No conto de Poe, o narrador, em um de seus acessos de fúria, cruelmente enforca o gato no galho de uma árvore. Vil e indigno, este terrível ato levará o narrador à sua perdição. A partir daí, uma série de acontecimentos estranhos começa a ocorrer, como o incêndio que dizima sua casa e o gato semelhante ao outro que passa a segui-lo. Mas só fica claro para aquele homem que todos estes acontecimentos se relacionam ao seu crime quando o amaldiçoado gato revela a um grupo de policiais o corpo da mulher do narrador, emparedado junto ao bicho no porão da casa. Já o pinto morto por Ofélia não conduz a garota a nenhum tipo de desdobramento maldito; as consequências desta atitude provocada pelo medo resumem-se à retração de sua liberdade espiritual e de seu conhecimento sobre a plenitude da vida. No entanto, para a autora, o embotamento da alma é um dos piores castigos. A cena final do conto nos deixa em suspenso quanto ao destino de Ofélia, embora insinue que ela renegará a experiência que teve por um longo tempo. Nesse sentido, Lispector provavelmente concordaria com a afirmação de Simenon citada no estudo de Jean Delumeau: *“o medo é um inimigo mais poderoso que todos os outros”*¹⁶⁸.

4.2 O MEDO NA ADOLESCÊNCIA

Assim como as crianças, os jovens são protagonistas recorrentes dos contos de Lispector. No entanto, o tratamento que a juventude recebe na obra da autora foge de certas ideias comumente associadas a essa faixa etária, como a despreocupação, a alegria e até mesmo a beleza. Os adolescentes de seus contos são angustiados, desajeitados, seres que buscam entender melhor o mundo e o seu papel dentro dele. Por conta de tal necessidade de compreensão, Lispector parece acreditar que essa etapa da vida é o momento certo para que a revelação epifânica ocorra. A descoberta da plenitude da existência chega para o jovem justamente quando ele está à procura de respostas, diferentemente do que ocorre na infância ou na maturidade.

Nota-se que as especificidades desta etapa da vida são cuidadosamente exploradas nos contos da autora, assumindo uma posição de destaque na evolução dos indivíduos. No

¹⁶⁸ Apud DELUMEAU, op. cit., p. 19.

entanto, conceber a juventude como o período decisivo do amadurecimento do ser não é uma ideia nova. As civilizações mais antigas já compartilhavam este princípio, submetendo o adolescente a uma série de provações que tinham como objetivo prepará-lo para o mundo adulto. Estes testes, conhecidos como “ritos de iniciação”, frequentemente envolviam o perigo e a dor – ameaças que, metaforicamente, se fazem presentes nos contos de Lispector. A necessidade de enfrentar um processo iniciático mostra que o amadurecimento, ao longo da história, jamais foi entendido sem o viés da dificuldade. Descobrir o mundo adulto em toda a sua complexidade talvez seja a maior ruptura vivida pelo ser humano durante a sua existência. Por isso, é inevitável que somente através do medo e do sofrimento esta passagem possa ocorrer.

4.2.1 A princesa enclausurada

O conto “Mistério em São Cristóvão”, publicado pela primeira vez no volume *Alguns Contos*, de 1952, marca a estreia de Clarice Lispector como contista. Esta narrativa, reeditada oito anos depois na coletânea *Laços de Família*, trata justamente do processo de amadurecimento de uma jovem através do contato com o Outro, representante da diversidade e da complexidade do existir.

No início desta história, o leitor acompanha o narrador a uma sossegada residência no bairro de São Cristóvão: “*Numa noite de maio – os jacintos rígidos perto da vidraça – a sala de jantar de uma casa estava iluminada e tranquila*”¹⁶⁹. Sua aproximação se dá unicamente pelo lado de fora, como se ele mesmo, assim como nós, estivesse impedido de entrar naquele ambiente familiar. É interessante notarmos que os eventos ocorridos do outro lado das vidraças serão descritos sob esta perspectiva até o final do conto. Tal interdição terá um sentido dentro da estrutura da narrativa, como veremos a seguir.

O primeiro contato com a família que habita o local também ocorre através da esquiwa observação do narrador. O grupo é composto por mãe, pai, avó, três crianças e “uma mocinha magra de dezenove anos”. Nenhum deles é individualizado pelo nome, o

¹⁶⁹ LISPECTOR, Clarice. Mistério em São Cristóvão. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 112.

que ressalta as relações familiares que os unem e os definem naquele espaço. A noite em que a narrativa se concentra é especial para todos: é a primeira vez, em muito tempo, que o frágil equilíbrio existente entre eles parece restaurado; vive-se um momento de tranquilidade, em que cada um experimenta a mais agradável segurança. A expressão destas pessoas durante o jantar reflete o conforto proporcionado pela situação em questão: “*Sem se dar conta, a família fitava a sala feliz, vigiando o raro instante de maio e sua abundância*”¹⁷⁰.

A “mocinha magra de dezenove anos” é a personagem na qual o narrador se fixa. É uma jovem que traz consigo as características típicas da juventude clariciana – em sua inquietude, respira “*todo o jardim com insatisfação e felicidade*” antes de se deitar; e promete, para o dia seguinte, “*uma atitude inteiramente nova que abalasse os jacintos e fizesse as frutas estremecerem nos ramos*”¹⁷¹. Essa garota enclausurada e protegida pela família lembra facilmente algumas das princesas dos contos de fadas. Vladimir Propp¹⁷², em seu estudo sobre as origens do conto maravilhoso, comenta sobre o motivo da princesa reclusa. De acordo com seus estudos, a ideia de afastar a jovem da sociedade vem de costumes tribais bastante antigos. O objetivo deste confinamento seria duplo: o de resguardar a moça para o casamento e o de protegê-la de perigos externos. Propp afirma que “*o mais antigo substrato religioso de nosso motivo é o medo perante as forças invisíveis que cercam o ser humano*”¹⁷³. Dessa forma, ao associarmos a figura da jovem do conto clariciano à figura da princesa, consideramos o medo de males externos por parte da família como o motivo inicial para o seu confinamento. No entanto, o andamento do conto mostrará que o receio familiar não está somente ligado a ameaças externas, mas também a perigos interiores que a própria garota desconhece.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ibidem, p. 113.

¹⁷² PROPP, Vladimir. (1946) **Raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁷³ Ibidem, p. 40.

4.2.2 A ameaça

Após o jantar, cada um dos membros da família segue para o seu quarto e adormece. Nessa atmosfera de quietude quase inquietante, o narrador desloca sua visão para uma casa de esquina, de onde saem três mascarados com destino a uma festa. O narrador os apresenta da seguinte maneira:

Um era alto e tinha a cabeça de um galo. Outro era gordo e vestira-se de touro. E o terceiro, mais novo, por falta de ideias, disfarçara-se em cavaleiro antigo e pusera máscara de demônio, através da qual surgiram seus olhos cândidos.¹⁷⁴

As máscaras em questão podem assumir uma pluralidade de significados, dependendo do caminho interpretativo que se esteja disposto a traçar. Uma destas possibilidades é derivada da própria explicação de Propp para o confinamento da princesa. Conforme vimos, os objetivos de sua reclusão eram protegê-la de males externos e prepará-la para o casamento. Se seguirmos o viés sexual presente na proposta do confinamento, podemos encarar os mascarados como uma ameaça ao bem-estar e, principalmente, à integridade sexual da jovem. Vale ressaltar que os animais representados são machos e, tradicionalmente, figuras reprodutoras – o galo e o touro. O cavaleiro do demônio, embora não seja propriamente um animal, representa a maldade em si mesma, o que não contraria a ameaça estabelecida pelas outras duas figuras. Portanto, a tríade mascarada surge como a representação de um risco a que a moça estará exposta, embora os próprios jovens jamais se configurem como um perigo real.

Ao sair de casa, os garotos se deparam com a casa em que vive a jovem e seu jardim repleto de jacintos. Esta flor, rara em terras brasileiras, traz consigo ao menos duas simbologias. Advinda da mitologia grega, sua denominação é uma homenagem a Jacinto, mortal amado por muitas divindades. Segundo a lenda, o deus Zéfiro, enciumado pela preferência que aquele homem demonstra pelo deus Apolo, altera o curso dos ventos para

¹⁷⁴ LISPECTOR, 1998c, op. cit., p. 113.

que um disco lançado aos céus por este último atinja mortalmente o tão querido jovem. Culpado e entristecido, Apolo transforma Jacinto em uma flor púrpura – cor que simboliza o sangue derramado injustamente. Desta maneira, o jacinto representa o sufocamento do ser amado devido à própria inabilidade de amar. Essa temática, tão bem desenvolvida em contos como “A Legião Estrangeira”¹⁷⁵, encontra-se apenas esboçada nesta narrativa. Veremos que a jovem protagonista de “Mistério em São Cristóvão” inicialmente renega o amor que sente pela liberdade oferecida a ela, amedrontada pelo fascínio que a compreensão do mundo lhe desperta. Esta noção nos leva à segunda simbologia da flor, relida em português como “já-sinto”, uma quase-confissão arrancada de seu nome. É através do encontro promovido pelas flores que a menina aprenderá a sentir, rompendo sua casca e entrando em contato com a vida.

O jovem vestido de galo sugere aos dois desanimados companheiros o roubo de alguns jacintos para pregar às suas fantasias e, sem esperar resposta, pula o muro e adentra o que o narrador chama de “terra proibida”. O que se segue é o momento de maior tensão do conto, em que os mascarados são surpreendidos em seu delito por um rosto branco que os fitava através de uma janela. Esta figura é a mocinha de dezenove anos, que observa o trio atentamente. Neste momento, a cena que se desenrola é de completa paralisação e silêncio. Não há movimento, não há som, e a ação que passa a ser descrita é absolutamente interna às personagens, evidenciando seus pensamentos, sentimentos e dúvidas. Os quatro jovens estão aterrorizados – “*vindos da realidade, haviam caído nas possibilidades que tem uma noite de maio em São Cristóvão*”¹⁷⁶. Esta “cilada” completamente inesperada na qual o quarteto se vê envolvido evidencia que a ameaça ao bem-estar e à integridade sexual da jovem, representada pelas figuras das máscaras, não é a ameaça real que se coloca no conto. Isso se confirma quando o narrador ressalta a existência de “quatro máscaras” que se fitavam, ou seja, quatro papéis representados na narrativa – o da princesa e o dos malfeitores – que não correspondem ao verdadeiro “eu” daqueles jovens. Na verdade, o terror que eles suscitam deve-se unicamente ao poder de libertar a jovem do torpor da vida familiar. Nesse sentido, a resignificação que Lispector promove para o medo ancestral da

¹⁷⁵ LISPECTOR, Clarice. 1983. Op.cit.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 115.

jovem raptada ou desvirginada é bastante interessante, pois realmente se adequa ao entendimento de mundo da autora, no qual o medo da morte não parece ter qualquer importância diante do medo da vida.

O receio de entregar-se às desconhecidas possibilidades do mundo atingira a todos eles. Mas ferira principalmente à jovem, presa em sua confortável redoma familiar, exilada em seu castelo. Os mascarados ofertavam a ela a liberdade de uma vida sem amarras, o excitante desconhecido da vida adulta. No entanto, o que se esconde por trás do novo é um mistério que, apesar de sedutor, também traz angústia e medo. A súbita consciência de que não existe a possibilidade de retorno uma vez que a barreira da juventude é ultrapassada faz com que eles, por fim, se afastem.

Foi quando a grande lua de maio apareceu. Era um toque perigoso para as quatro imagens. Tão arriscado que, sem um som, quatro mudas visões recuaram sem se desfitarem, temendo que no momento em que não se prendessem pelo olhar novos territórios distantes fossem feridos, e que, depois da silenciosa derrocada, restassem apenas os jacintos – donos do tesouro do jardim.¹⁷⁷

4.2.3 Recusa e aceitação

Quebrado o “círculo mágico” que os unia, desaparecida a “maravilha do jardim” que desabrochava naquela noite, o narrador enuncia que a “*constelação se desfez com terror*”¹⁷⁸. Os garotos saltam o muro da casa e a jovem, gritando, se põe a correr. Assim eles encerram um momento de entendimento e pavor, momento em que houvera humanidade e anseios, tentando voltar à vida que havia antes. Porém, o narrador nos faz notar que nenhuma das duas partes parece conseguir tal feito. Os jovens chegam à festa ofegantes, em “*desequilíbrio e união, os rostos sem palavras embaixo de três máscaras que vacilavam independentes*”¹⁷⁹. Já a mocinha modificara-se, “*toda a construção*

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 116.

¹⁷⁹ Ibidem.

laboriosa da sua idade se desfizera, ela era de novo uma menina. Mas na imagem rejuvenescida de mais de uma época, para o horror da família, um fio branco aparece entre os cabelos da frente”¹⁸⁰. Configura-se, assim, um paradoxo entre a infância e a maturidade da jovem, incapaz de assumir, naquele momento, a nova existência que lhe fora imposta. O narrador insinua que, aos poucos, ela passa a compreender a naturalidade de tal processo – e que, por isso, não vivia mais a perscrutar. Mas os outros moradores daquela casa nada viram. Portanto, resta a eles o medo de uma ameaça desconhecida, o que se mostra suficiente para causar-lhes novas inquietações e um novo estado de desequilíbrio.

O conto, embora se sustente em uma série de imagens marcantes, esconde no não visível a sua verdadeira força de significado. A ameaça que podemos ver, as máscaras que representam o atentado contra a sexualidade da jovem, tudo isso desaparece diante da verdadeira humanidade daquelas quatro figuras. A partir dessa percepção surge a ameaça real, invisível – o medo de se entregar ao desconhecido da vida, tão sedutor e promissor quanto aterrorizante. Este pavor em se ver confrontado com a novidade do mundo será percebido como temática em vários outros contos da autora, enunciando com clareza um projeto que tem como ponto central a exploração das angústias da vida humana.

3.2.4 O desconforto com o feminino

A narrativa “Preciosidade”, publicada pela primeira vez no volume *Laços de Família*, também tem como personagem principal uma adolescente. No entanto, a ênfase deste conto está no desabrochar da feminilidade da jovem, e não somente na aceitação da maturidade de uma forma generalizada, como pode ser percebido em “Mistério em São Cristóvão”.

A jovem sem nome da história tinha quinze anos. Conforme o narrador se apressa a acrescentar,

tinha quinze anos e não era bonita. Mas por dentro da magreza, a vastidão quase majestosa em que se movia como que dentro de uma meditação. E

¹⁸⁰ Ibidem.

dentro da nebulosidade algo precioso. Que não se espreguiçava, não se comprometia, não se contaminava. Que era intenso como uma joia. Ela.

181

A aparente antítese construída nesta descrição resume a maneira como os adolescentes são entendidos por Clarice Lispector. Seres externamente desajeitados, incompletos, que carregam em seu interior alguns resquícios da mais pura inocência infantil. O despojamento destas remanescências da infância é necessário para que os jovens cruzem as fronteiras do mundo adulto, no qual descobrirão a verdadeira complexidade da existência. Por isso, quando aquela menina feia de quinze anos deseja, com ardor, a sorte de “ninguém olhar para ela”, percebemos que o medo de abandonar os seus traços de criança inconscientemente a domina. Afinal, perder sua preciosidade implica em assumir uma assustadora e desconhecida vida adulta .

O anseio velado de manter-se num “estado de inocência”, conforme define Kierkegaard ¹⁸², transparece nas ações mais rotineiras da adolescente. Como quando ela desacelera os seus passos diante da rua confortavelmente deserta na madrugada. Ou quando sobe no ônibus cheia de seriedade por medo que os operários a seu lado pudessem lhe dizer alguma coisa. Ou ainda quando atravessa o longo corredor da escola com a postura feroz e soberba de soldado, a fim de inibir o barulho que os seus saltos de madeira produziam. Tudo para proibir que a notassem ou que sequer pensassem nela. A sala de aula era o seu grande refúgio, onde “*era tratada como um rapaz*” ¹⁸³. A inteligência era somente uma armadura contra qualquer outra forma de atenção.

O retrato do cotidiano desta garota revela seu maior medo: o de tornar-se adulta e, principalmente, mulher. Os olhares dos homens a assustam e ela claramente não sabe lidar com a potência feminina que carrega, buscando ocultá-la a todo custo. O narrador comenta, em alguns momentos, como o comportamento da adolescente parece sustentar um verdadeiro voto monástico. Este posicionamento traz à tona novamente a noção propiana

¹⁸¹ LISPECTOR, Clarice. Preciosidade. In: Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 82.

¹⁸² Op. cit.

¹⁸³ LISPECTOR, 1998c, op. cit., p. 85.

da “princesa enclausurada”¹⁸⁴. No entanto, a influência da família na construção de uma jovem que se enquadre neste modelo parece ser menos determinante, neste caso, do que a influência exercida por ela mesma. Não é difícil notarmos que a dor e o receio de entender-se mulher é que fazem desta menina uma alma fechada, proibitiva, ser que exige respeito.

O terror associado à descoberta da feminilidade e à passagem para a vida adulta é explorado por Lispector em muitos de seus textos, o que configura uma evolução de sua obra em relação ao tratamento do medo. Esse motivo certamente não será encontrado na literatura de horror conhecida até então – o momento histórico em que Lispector viveu e sua própria condição feminina possivelmente lhe forneceram as bases para tal ousadia temática.

3.2.5 A brutalidade do amadurecimento

A tensão do conto se sustenta quase que exclusivamente em um episódio de poucos segundos, descrito com bastante cuidado. A ambientação estabelecida pelas primeiras frases já enuncia a singularidade daquele dia, intensificada pelo uso da palavra “mais”:
*“era uma manhã ainda mais fria e escura que as outras, ela estremeceu no suéter. A branca nebulosidade deixava o fim da rua invisível. Tudo estava algodoado, não se ouviu sequer o ruído de algum ônibus que passasse pela avenida.”*¹⁸⁵. O narrador mostra um cenário de plena solidão – uma solidão opressiva, quietamente ameaçadora. É uma manhã fria, nebulosa, e as casas ainda estão fechadas. A única estrela da noite aparecia incerta. Este tipo de descrição evoca o trabalho realizado nos contos de horror, já que provoca o receio na personagem (e no leitor) somente através de um bem-construído cenário. O estado de espírito da jovem, amedrontado pelo silêncio do lugar, é explicitado quando o narrador enuncia que ela, *“surpreendida no seu atraso, arredondava-se na hesitação”*¹⁸⁶. A ideia de seu angustiado isolamento é estabelecida por uma imagem vividamente forte: *“caminhava sozinha na cidade bombardeada”*¹⁸⁷.

¹⁸⁴ PROPP, op. cit.

¹⁸⁵ LISPECTOR, 1998c, op. cit., p. 87.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

Até que a ameaça se faz visível: “*Não, ela não estava sozinha. Com os olhos franzidos pela incredulidade no fim longínquo de sua rua, de dentro do vapor, viu dois homens*”¹⁸⁸. A jovem fica confusa, “como se pudesse ter errado de rua ou de cidade”, mas percebe que só errara o momento de sair da casa naquela manhã. Diante do erro, pensa instintivamente em voltar. Mas a vergonha de fugir e a certeza de que sua expressão fechada os desencorajaria a notá-la fazem com que continue o caminho. A descrição acentua ainda mais o tom de abandono silencioso do ambiente, evidenciando que “*mesmo a estrela retirara-se*” e que “*os sapatos dos dois rapazes misturavam-se ao ruído de seus próprios sapatos, era ruim ouvir. Era insistente ouvir*”¹⁸⁹. Ouvindo quietamente o eco dos calçados no chão, a menina se dá conta de que não haveria como escapar. O mundo havia isolado os três juntos naquele instante. Dessa forma, continua andando, movida não pela coragem, mas sim pelo “dom”, pela “grande vocação para um destino”¹⁹⁰.

Esta ideia de um percurso inevitável nos remete diretamente ao conceito do “rito de passagem” da infância para a vida adulta. Propp¹⁹¹ comenta a importância da tradição ancestral do rito de passagem nas fábulas. De acordo com seus estudos, o rito de passagem é parte importante de toda narrativa maravilhosa, embora apareça constantemente “disfarçado” – viagens para terras distantes, provas a serem cumpridas e o engolimento por animais são algumas das formas que o rito assume nas histórias. Conforme afirma Kahn¹⁹², o autoconhecimento nos textos claricianos é geralmente desencadeado por algum tipo de contato com o Outro. Esta constatação nos permite assumir que o rito de passagem ocorre através da relação com um outro ser humano na obra de Lispector. O contato pode durar alguns poucos segundos e nem sempre ser físico – na verdade, estudiosos como Benedito Nunes¹⁹³ e Regina Pontieri¹⁹⁴ apontam para a importância da troca de olhares nos textos da autora. Em *Preciosidade*, o rito de passagem para a vida adulta inicia-se com o olhar furtivo da menina para os dois jovens. Ela logo se arrepende: “*não devia ter visto. Porque,*

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 88.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ PROPP, op. cit.

¹⁹² KAHN, op. cit.

¹⁹³ NUNES, 1966, op. cit.

¹⁹⁴ PONTIERI, op. cit.

*vendo, ela por um instante arriscava-se a tornar-se individual, e também eles”*¹⁹⁵. Mas não há mais saída, e ela continua a sua jornada. Angustiada, tenta evitar sentir medo – pois *“adivinhava o que o medo desencadeia”*¹⁹⁶ – e apoia-se na esperança de que o encontro seja rápido, indolor e sem susto. Mas para que sua passagem à maturidade fosse completa, não bastava tocarem-lhe a alma – era também preciso que lhe tocassem o corpo. E foi assim que, cheios de medo e bruscamente, aqueles dois jovens a magoaram:

Eles, cujo papel predeterminado era apenas o de passar junto do escuro de seu medo, e então o primeiro dos sete mistérios cairia; eles que representariam apenas o horizonte de um só passo aproximado, eles não compreenderam a função que tinham e, com a individualidade dos que têm medo, haviam atacado.¹⁹⁷

O narrador insinua que os dois rapazes deveriam apenas iniciar o processo de maturidade da garota, desvendar “o primeiro dos sete mistérios”. Mas percebe que, amedrontados, eles haviam se precipitado e acelerado uma trajetória difícil demais para ser assimilada de uma só vez. *“Numa fração de segundo eles a tocaram como se a eles coubessem todos os sete mistérios. Que ela conservou todos, e mais larva se tornou, e mais sete anos de atraso”*¹⁹⁸.

A partir do choque, os três jovens desligam-se. Os dois moços, *“que tinham mais medo do que ela”*¹⁹⁹, deixam o lugar correndo. Já a garota *“fez a coisa mais certa que poderia ter feito no mundo dos movimentos: ficou parada”*²⁰⁰. Por um longo tempo ela só ouviu o ruído dos tacos dos sapatos em fuga, até que eles finalmente cessaram, trazendo de volta *“o silêncio e uma rua vazia”*²⁰¹. O restabelecimento da quietude e da solidão ocorre sem que o cenário pareça opressivo e aterrorizante como antes. Depois que o mal já havia sido feito, o que resta é somente a tentativa de recuperação da surpresa. Não existe mais

¹⁹⁵ LISPECTOR, 1998c, op. cit., p. 89.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 90.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Ibidem, p. 91.

medo, porque o que era temido se tornara uma terrível realidade. O que havia era a dor de descobrir o mundo e a vida adulta como mulher. O desespero da menina em se deparar com essa nova existência mostra-se principalmente no momento em que ela foge da sala de aula. Escondida no banheiro, explode em sofrimento, aterrorizada pela liberdade trazida pela maturidade que, sem aviso, se transforma em solidão: “*estou sozinha no mundo! Nunca ninguém vai me ajudar, nunca ninguém vai me amar! Estou sozinha no mundo!*”²⁰².

3.2.6 O passo necessário

Após a dura tomada de consciência, a jovem busca uma maneira de ingressar em seu novo universo. É o que a faz requisitar um par de sapatos novos. Os seus eram de madeira e pareciam estar com ela desde o nascimento. A família argumenta: “*você não é uma mulher e todo salto é de madeira*”²⁰³. Mas eles estavam enganados a seu respeito. Ainda não haviam percebido que ela dera o primeiro passo em direção à vida adulta. Somente com o passar do tempo esta transformação fica evidente para o grupo. E a menina ganha, finalmente, os seus sapatos novos.

Cabe ressaltarmos que estes acessórios são apresentados, neste texto, como índice de maturidade da jovem. A troca dos pares confirma a travessia para a vida adulta, validando a experiência completa. Na verdade, a representação do rito de passagem através da imagem dos sapatos aparece em algumas outras histórias maravilhosas, como a de Cinderella²⁰⁴ (*Cendrillon*, de Charles Perrault) – que ganha sapatos de cristal como forma de ingressar no baile do príncipe, seu futuro esposo e responsável por sua passagem da juventude à vida adulta – e a de Dorothy²⁰⁵ (*The Wonderful Wizard of Oz*, de L. Frank Baum) – que ganha sapatos mágicos nas terras de Oz a fim de derrotar a Bruxa Má e completar com sucesso o percurso pela estrada de tijolos amarelos²⁰⁶. No conto analisado,

²⁰² Ibidem, p. 92.

²⁰³ Ibidem, p. 93.

²⁰⁴ PERRAULT, Charles. **Cinderella**. São Paulo: Rideel, 2000.

²⁰⁵ BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

²⁰⁶ A viagem para uma terra distante, de acordo com Propp, é uma das representações que o rito de passagem assume nos contos maravilhosos.

a autora parece propor um resgate deste elemento simbólico, o que corrobora a associação aqui proposta entre o rito de passagem das fábulas e o do texto clariciano.

Tanto em “Mistério em São Cristovão” quanto em “Preciosidade”, o medo está ligado ao encontro com o desconhecido e com a liberdade da vida adulta. Em ambos os contos, podemos detectar um único acontecimento que desencadeia o rito de passagem – no caso da primeira história, o encontro com os três mascarados; no caso da segunda, o choque com os dois jovens. Este confronto com o Outro não provoca qualquer mal físico nas jovens retratadas. No entanto, as marcas psicológicas são profundas, pois tais situações desencadeiam um amadurecimento e uma compreensão do mundo que jamais serão esquecidos. Encarar a plenitude da existência significa abrir-se para a beleza e o horror extremos que moldam o que é vivo.

4.3 O MEDO NA MATURIDADE

As personagens adultas são, sem dúvida, as que se encontram em maior número nos contos de Lispector. Seu claro interesse por esta etapa da vida talvez esteja ligado a sua própria condição de mulher casada e dona de casa, papel assumido pouco depois de sua graduação na faculdade de Direito. Embora afirmasse em diversas cartas a parentes e amigos o quanto apreciava suas atividades domésticas, Lispector também menciona várias vezes o quanto a rotina sufocava seu espírito e sua arte. Foi provavelmente devido a sua própria experiência que a autora desenvolveu tantas personagens adultas mergulhadas em um cotidiano aconchegante, embora seguro demais. Muitos críticos atestam que a biografia de Lispector encontra-se presente, de forma mais ou menos explícita, em grande parte de sua ficção.

Nas narrativas em que as protagonistas são mulheres já adultas, a ambientação é monótona e os dias passam iguais, um após o outro. O marrom é a tonalidade que representa este estado embotado de espírito, aparecendo nas roupas, nos cabelos, nos olhos. Contudo, tal existência cordial acaba sempre sendo abalada por algum detalhe que não parece correto dentro da perfeita organização do mundo que estas mulheres conhecem. É então que a vida se desestabiliza por completo e as personagens se veem no redemoinho

que é a plenitude do viver. O medo de tamanha revelação não tem relação com um possível despreparo para enfrentá-la, como ocorre com as personagens infantis; ele se deve muito mais a uma ingenuidade construída, cuidadosamente trabalhada, que encouraça o espírito e impede que qualquer tipo de reflexão seja aprofundada. Um medo que imobiliza e cega a alma.

Essas mulheres eventualmente descobrem que chegar à plenitude requer uma inversão de seus valores e comportamentos. É preciso tocar o feio, o mal, o pequeno; é preciso se arriscar. Embora atemorizante, a liberdade se faz sedutora e necessária. A ousadia de enfrentar estes desafios muitas vezes dura poucos segundos – mas o impacto do que se enxerga dura uma vida inteira. Em seus contos, Lispector insinua que suas protagonistas dificilmente conseguirão retornar ao cotidiano regulador em que estavam inseridas. O que viram ficará para sempre nelas, à espreita de uma nova oportunidade de despertá-las para a vida.

4.3.1 A chocante realidade

Publicado pela primeira vez no volume *Alguns contos*, de 1952, “Amor” é uma das mais conhecidas e estudadas histórias da autora. A protagonista é Ana, uma dona de casa que passa seus dias tomando conta do marido, dos filhos e das tarefas domésticas. A todas as coisas confere o seu toque firme, na busca de construir com esmero uma realidade harmoniosa. No entanto, quando a tarde chega e a casa não precisa mais de sua doação, Ana mostra-se impacientemente inquieta. Descobrimos, então, que ela aprendera a ocultar sua “íntima desordem”, deixando para trás a exaltação que a acompanhara nos anos de juventude. “*Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera*”²⁰⁷.

Esta estabilidade construída com tanto cuidado pela personagem entra em colapso a partir da mera visão de um cego que masca chicles no meio da rua. A cena impressiona-a vivamente. “*Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e*

²⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. Amor. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 21.

deixar de sorrir - como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o” ²⁰⁸. A cada instante mais surpresa com tamanho equívoco do universo, a dona de casa finalmente entra em um completo estado de choque. Dá um grito, derruba a sacola cheia de ovos no chão do bonde. As cascas se quebram por completo e o interior deles se esparrama pelo lugar, assim como a proteção de Ana se rompe e permite que sua matéria viva entre em contato com o mundo. O narrador enuncia o desastre: *“A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito”* ²⁰⁹.

A partir deste ponto, Ana perde o equilíbrio que com tanto cuidado construía, mergulhando em um inexplicável mal-estar, uma náusea sufocante. Era *“o que chamava de crise (...) e sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada”* ²¹⁰. Essa forma de estar no mundo é, para ela, massacrante e paradoxal. Ana oscila entre uma imensa piedade, um medo horrendo da vida e uma estonteante fascinação pelo que vê ao seu redor. O mundo toma uma configuração brutalmente diferente. Tão diferente que a mulher, enfraquecida, perde seu ponto e acaba descendo do bonde diante do Jardim Botânico.

4.3.2 O horror que seduz

Os estudos de Propp ²¹¹ a respeito do conto maravilhoso sugerem que a passagem por uma floresta é parte integrante do processo iniciático. Vencer os perigos e mistérios que se escondem na mata fechada significa vencer a primeira etapa de um longo amadurecimento. Esta representação certamente pode ser aplicada ao Jardim Botânico no conto de Lispector. Passar por ele é adentrar o desconhecido da vida, é ver-se diante de todas as ameaças que o oculto pode conter. Se Ana ao menos fosse destemida como os heróis das narrativas maravilhosas, todo o caminho seria mais fácil. No entanto, a autora

²⁰⁸ Ibidem.

²⁰⁹ Ibidem, p. 22.

²¹⁰ Ibidem, p. 23.

²¹¹ Op. cit.

não tem pudor em reconhecer a fragilidade de uma dona de casa que, afastada da segurança de seu cotidiano, percebe-se completamente perdida num mundo cheio de surpresas.

A experiência de estranhamento que a dona de casa vive no Jardim Botânico e, posteriormente, em seu próprio lar, pode ser associada ao conceito freudiano do *Unheimlich*. Conforme já explicitado, o *Unheimlich*²¹² é algo familiar que o recalque torna obscuro e que, em certo momento, vem à tona. No conto clariciano, o narrador deixa claro que Ana procurara ocultar ao longo de sua vida o fascinante espanto com o mundo; no entanto, apesar de tamanho esforço, é sem aviso que a sensação de uma existência perigosa e motivante aflora na personagem e a toma por completo. A teoria de Freud interpreta este movimento do enredo de uma maneira bastante interessante, ressaltando que o caos a ser evitado, na verdade, encontra-se reprimido em nosso próprio interior. Portanto, o medo que Ana experimenta não se resume à revelação de um novo mundo, mas contempla também a revelação de si mesma.

Nesse sentido, a própria mudança na percepção do espaço do jardim passa a ser uma representação da instabilidade interior da protagonista. O confuso estado da dona de casa transforma o ambiente ao seu redor, provocando uma inenarrável sensação de medo. Assim, veremos um Jardim Botânico que inicialmente parece conhecido, acolhedor e calmo, como a vida de Ana antes do choque, e que posteriormente se torna um aterrorizante retrato da beleza selvagem do mundo. De início “*a vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração*”²¹³. A natureza se mostrava tranquila, “suave demais”: “*os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra*”²¹⁴. No entanto, de repente lhe vem a sensação de “ter caído numa emboscada”. Segundo sua nova percepção, “*fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber*”²¹⁵. A partir deste momento, os caroços secos de frutas no chão eram “pequenos cérebros apodrecidos”, no tronco de uma árvore estavam pregadas “as luxuosas patas de uma aranha”, as vitórias-régias do lago “boiavam monstruosas” e as pequenas flores na relva “não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates”. Sua nova

²¹² FREUD, Sigmund. 1996c. Op. cit.

²¹³ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit. p. 24.

²¹⁴ Ibidem.

²¹⁵ Ibidem.

compreensão do mundo a leva a temer a vida, porque *“a crueza do mundo era tranquila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos”*²¹⁶. Perdida numa existência paradoxal e incompreensível, Ana contempla com fascínio e repulsa aquele universo que se insinua sem piedade diante dela. Sua recusa em enxergar a realidade passa a ser esmagadoramente contornada pela exuberância do Jardim Botânico. A culpa que a personagem experimenta ao deixar-se hipnotizar por uma beleza tão aterrorizante leva ao surgimento de um terror sustentado pela oposição entre o sagrado e o profano. Ana não consegue desvencilhar-se do prazer que o mundo agora lhe traz, embora perceba este exercício hedonista como uma prática bastante condenável. Por isso, o ápice de seu medo vem aliado a uma noção bíblica: *“o Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”*²¹⁷.

Este tipo de construção, na qual um mesmo ambiente oscila entre a tranquilidade e a ameaça, é um expediente já utilizado em diversos contos de horror. Segundo Miguel²¹⁸, o escritor que inaugura o uso desta técnica narrativa é o inglês Algernon Blackwood. Em uma de suas obras mais conhecidas – o conto *“Os salgueiros”*²¹⁹, escrito em 1907 – Blackwood transforma a paisagem alegremente descrita do delta de um rio em um local soturno, habitado por forças malignas. Os elementos que surgem nessa paisagem são duplamente interpretados: a visão de algo que mergulha na água é primeiramente vista como uma lontra, para depois ser encarada como um corpo de um homem. Para Miguel, *“é como se o significado dos próprios objetos do mundo que apreendemos através de nossos sentidos não fosse seguro, mas móvel, volátil, indefinido e, no limite, ameaçador”*²²⁰. Esse mesmo tipo de percepção é identificado no conto de Lispector. Contudo, enquanto Blackwood trabalha fundamentalmente com a manipulação dos elementos que cercam a personagem para criar uma espécie de *“delírio sensorial”*, Clarice confere grande importância à estrutura psicológica de seus protagonistas, aliando diferentes tendências da literatura de horror para

²¹⁶ Ibidem, p. 25.

²¹⁷ Ibidem.

²¹⁸ Op. cit.

²¹⁹ BLACKWOOD, Algernon. Os Salgueiros. In: **A Casa do Passado**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

²²⁰ MIGUEL, Acebíades D. Op. cit. p. 66.

a construção de sua própria representação do mundo e do ser humano. O sobrenatural que existe em Blackwood mostra-se, no conto de Lispector, como a mais crua realidade.

4.3.3 O retorno

Após notar a mudança que se operara nela em sua passagem pelo Jardim Botânico, Ana finalmente se lembra dos filhos e abandona às pressas o lugar. No entanto, a ilusão de que a volta para casa restauraria o equilíbrio de seu mundo logo se desfaz. A percepção anterior do local se choca agora com aquela nova e inevitável forma de enxergar a vida: *“a sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver”*²²¹. O medo a toma novamente, e fica claro que esse sentimento não se relaciona ao cego, ao Jardim ou a qualquer outro elemento concreto, mas ao novo e ilimitado universo que eles simbolizam. Ela então abraça o filho com força, como se soubesse de um mal à espreita. *“A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta”*²²². O menino se assusta com o frenesi da mãe e corre para a porta do quarto, *“de onde olhou-a mais segura”*. Para ela, aquele fora o pior olhar que jamais recebera. Afinal, como Ana percebe em meio ao absoluto terror, *“já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver”*²²³.

A autora insere, neste trecho de sua narrativa, um tópico tradicionalmente abordado pela literatura de horror – a casa mal-assombrada. Desde os primeiros textos do gênero, a casa ou o castelo são utilizados como cenário para o desenvolvimento do enredo, abrigando em seu interior aquilo que apavora. Trata-se de uma forte dessacralização, visto que o ambiente do lar é considerado, por muitos, o mais íntimo refúgio humano. Entretanto, a violação deste espaço adequa-se perfeitamente aos propósitos do estilo literário em questão, como atesta Stephen King:

²²¹ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit., p. 26.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem, p. 27.

(...) a ficção de horror é um toque gélido no seio familiar, e a boa ficção de horror aplica esse toque com uma pressão repentina, inesperada. Quando nós chegamos em casa e passamos o ferrolho na porta, gostamos de pensar que estamos trancando os problemas do lado de fora. A boa história de horror sobre o Lugar Ruim sussurra que nós não estamos trancando o mundo lá fora; estamos nos trancando... com *ele*.²²⁴

No caso do conto clariciano analisado, a casa também é um local que causa medo, embora isso não tenha relação com a presença de qualquer entidade sobrenatural que vague soturnamente por seus cômodos. O que assusta a protagonista de *Amor* é a revelação de que até mesmo o seu próprio lar esconde uma outra realidade. A casa representa seu abrigo, sua segurança, o lugar onde estaria sempre protegida. Descobrir uma nova existência significa descobrir também que sua tranquilidade é fabricada e irreal. Portanto, o ambiente da casa não cria na personagem o medo do sobrenatural, daquilo que não é deste mundo, mas sim o medo do próprio mundo. Ana inevitavelmente percebe que nada mais era como ela conhecera – percebe, com horror, que não pertencia mais àquele lugar. A atração que uma vida de riscos e de possibilidades exerce nela gradativamente vai fugindo ao seu controle, enunciando claramente uma ruptura: “*a vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar*”²²⁵.

No entanto, este seu delírio vai sendo, aos poucos, abafado pela reunião da família em torno da mesa de jantar. Tudo parece estar bem – somente Ana não é mais a mesma. Ela reflete com angústia sobre um futuro que não conseguiria mais prever. “*O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo?*”²²⁶. Faltavam-lhe respostas para que a vida fosse segura novamente e ela não sentisse mais medo. É então que o marido, condutor do círculo familiar, percebe seu estado de tensão. Com doçura e firmeza, ele decide intervir no processo que a engolira: toma sua mão e leva-a consigo sem olhar para trás, “*afastando-a do perigo de viver*”²²⁷. Qual seria a

²²⁴ KING, Stephen. Op. cit., p. 172.

²²⁵ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit., p. 26.

²²⁶ Ibidem, p. 29.

²²⁷ Ibidem.

continuação desta história? O final do conto jamais esclarece com precisão se Ana consegue se entregar àquele novo mundo ou se foge, amedrontada, da beleza e da selvageria da vida. Contudo, a última frase do texto parece indicar que o caminho escolhido pela protagonista é a desesperada tentativa de retornar ao seu sonambulismo: “*antes de se deitar, como se apagassem uma vela, soprou a pequena flama do dia*”²²⁸.

4.3.4 Uma vida castanha

“A imitação da rosa”, conto publicado pela primeira vez em 1960 no volume *Laços de Família*, tem como personagem principal Laura, mais uma das inquietas donas de casa claricianas. Logo no início da narrativa, somos informados que ela se curara de uma certa doença indefinida e que “*estava de novo ‘bem’*”²²⁹. Buscando retomar sua rotina, esta mulher intercala afazeres e pensamentos domésticos com reflexões sobre sua vida e sobre o estado em que mergulhara, perdida numa loucura de beleza e egoísmo. A todo instante ela parece duvidar de sua recuperação, tentando provar a si mesma que, de fato, “*era castanha como obscuramente achava que uma esposa deveria ser*”²³⁰. Para esta dona de casa, os excessos representavam um imenso perigo.

Assim como Ana, a protagonista de “Amor”, Laura encontra-se em um mundo morno, médio e sem sobressaltos. A diferença entre elas é que esta última já estivera do “outro lado”, já experimentara as angústias de ver o mundo de uma nova e arriscada maneira. Com ela, vemos o que há depois, as consequências, a ilusão de escapar daquele universo tão amplo e desconhecido em que estivera imersa. As pequenas vontades domésticas que Laura enuncia – caminhar de braços dados com o marido, visitar a amiga Carlota, passar as roupas com esmero – revelam-se subterfúgios que têm como objetivo esconder a verdadeira vida que pulsa dentro dela.

A autora utiliza dois recursos narrativos bem evidentes para construir o respeitável desejo de organização da personagem. O primeiro é a enunciação enumerada, em que as

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ LISPECTOR, Clarice. A imitação da rosa. In: *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. p. 34.

²³⁰ Ibidem, p. 41.

tarefas domésticas de Laura e mesmo elementos de sua própria vivência são colocados em um esquema ordenado, como no trecho a seguir:

(...) planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo que faria.²³¹

Podemos observar, contudo, que mesmo a tentativa de estruturação numérica da vida é quebrada no terceiro ponto por um esquecimento, mostrando uma abertura de possibilidades que a personagem procura deliberadamente ignorar. A retomada que ocorre nas duas últimas frases do trecho evidencia o esforço contínuo de Laura para controlar-se.

Já o segundo recurso utilizado para este fim é a repetição, definido pela protagonista como o seu “velho gosto para o detalhe”. Laura se lembra das amigas exasperadas que diziam: “*você já contou isso mil vezes!*”²³². Essa insistência, inicialmente enunciada na fala das companheiras de colégio, aparece em vários outros momentos do texto, como numa conversa entre ela e a empregada: “*(...) você poderia passar pela casa de D. Carlota e deixar essas rosas para ela? Você diz assim: “D. Carlota, d. Laura mandou”. Você diz assim: “D. Carlota...”*”²³³. A própria Clarice Lispector comenta sobre o uso consciente deste elemento no conto em questão, admitindo que “A imitação da rosa” lhe dera a chance de utilizar um tom “monótono” e repetitivo que a satisfazia²³⁴. No entanto, Benedito Nunes vai ainda mais longe e coloca a repetição como um elemento essencial do estilo da autora, afirmando que ela “*apresenta-se sob determinadas formas e espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso*”²³⁵. Devemos observar, portanto, que nem todas as repetições terão o sentido organizacional

²³¹ Ibidem, p. 35.

²³² Ibidem, p. 38.

²³³ Ibidem, p. 45.

²³⁴ Apud NUNES, 1966, p.137.

²³⁵ Ibidem, p. 136.

apresentado no exemplo acima. Veremos, a seguir, outros efeitos produzidos por este recurso.

4.3.5 A dúvida

Aos poucos, o leitor percebe que, por trás da precisão a que Laura desesperadamente se apegava, há um sentimento de dúvida que a assombra ao longo do texto. Uma sensação que não tem nome, que não tem desdobramentos palpáveis, mas que insiste em se fazer presente em seus pensamentos. Essa atmosfera de receio, de angústia, de medo, está presente em toda a história, embora em raros momentos essas palavras sejam efetivamente usadas. Muito mais do que a enunciação, são os questionamentos que permeiam as reflexões de Laura os responsáveis pela incessante sensação de que cair no abismo só depende do próximo passo. A minúscula dúvida do início se torna, aos poucos, um incômodo real.

Estas indagações se fazem presentes ao longo de toda a narrativa, deixando transparecer a insegurança de Laura a respeito de sua suposta cura. Descrevendo a aparente normalidade que caracteriza sua figura, a protagonista não deixa de questionar esta máscara tão falha: *“por acaso alguém veria, naquela mínima ponta de surpresa que havia no fundo dos seus olhos, alguém veria nesse mínimo ponto ofendido a falta dos filhos que ela nunca tivera?”*²³⁶. Contudo, suas mais arriscadas perguntas surgem a partir do impulso de presentear a amiga Carlota com um belíssimo ramo de rosas. Este elemento aparentemente sem importância desencadeia em Laura sucessivos questionamentos a respeito do mundo e de si mesma, assim como ocorre em cada epifania da obra clariciana: *“porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? Apenas incomodava, eram uma advertência, oh não, por que advertência? Maria daria as rosas para Carlota”*²³⁷. Pouco a pouco, o fascínio exercido pelas rosas torna-se responsável por aguçar os seus sentidos e despertar a sua feminilidade, desconstruindo a organização que ela tanto se esforçara para preservar. Tomada por um ímpeto egoísta, Laura se recusa a

²³⁶ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit., p. 35.

²³⁷ Ibidem, p. 44.

abandonar o seu ramo de flores, ícone de uma perfeição inalcançável: “*Por que dá-las, então? Lindas e dá-las? Pois quando você descobre uma coisa boa, então você vai e dá? (...) Não iam durar muito – por que então dá-las enquanto estavam vivas? O prazer de tê-las não significava grande risco – enganou-se ela (...)*”²³⁸. Percebemos, então, que a mudança da qual a dona de casa tanto se esquivara novamente se operara em seu interior. Esta conclusão traz a sua dose de tragédia: tanto Laura quanto o leitor notam que a tentativa de fuga empreendida por ela estava, desde o início, condenada ao fracasso.

Assim, podemos observar o trabalho cuidadoso com os questionamentos da personagem a fim de criar uma atmosfera que evoca constantemente a dúvida. Na verdade, não é difícil notarmos que a incerteza demonstrada por Laura ao longo do texto é um dos elementos mais importantes para o trabalho com o medo no conto. Seu receio mal ocultado de retornar àquele estranho estado em que mergulhara deixa o leitor sempre em suspenso, imaginando até quando a personagem conseguirá resistir à tentação ou qual será o descuido que a levará ao abismo. Cabe ressaltarmos que este trabalho com a dúvida não é sustentado apenas pelas indagações constantes da personagem, mas também por um recurso já examinado nesta análise: a repetição. Ao analisar trechos de várias obras da autora, Nunes mostra como a repetição é frequentemente utilizada por ela para o aumento da ênfase. De acordo com suas palavras, o ritmo da repetição, “*insistente e obsessivo, (...) faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa. A expressividade e a intensidade são aqui inseparáveis*”²³⁹. É o que ocorre com a tensão de Laura, fundamentalmente nos momentos em que ela busca convencer-se de que deve manter as rosas: “*e mesmo – e mesmo elas eram suas*”²⁴⁰ (...) “*ela poderia pelo menos tirar para si uma rosa, nada mais que isso: uma rosa para si. E só ela saberia, e depois nunca mais oh, ela se prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!*”²⁴¹. Estes dois trechos, em que o frisson vivido pela personagem é claramente construído pela repetição, ainda figuram no texto entre parênteses, pontuação que evidencia

²³⁸ Ibidem, p. 46.

²³⁹ NUNES, Benedito. 1996. Op. cit., p. 137.

²⁴⁰ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit., p. 48.

²⁴¹ Ibidem, p. 49.

a maneira esquiva e delirante com que a personagem trama seu plano aparente e ingenuamente egoísta.

Contudo, enquanto que a repetição ajuda a criar os momentos de maior desespero no texto, as frases isoladas em curtíssimos parágrafos colaboram para estabelecer os muitos momentos de tensão. Este tipo de construção permeia toda a história e, aos poucos, vai construindo a admiração e futura obsessão de Laura pelas rosas, como no encadeamento a seguir: “*E mesmo ela ficaria livre delas*”²⁴²; “*E ela teria esquecido as rosas e sua beleza*”²⁴³; “*E quando olhou-as, viu as rosas. / E então, incoercível, suave, ela insinuou em si mesma: não dê as rosas, elas são lindas.*”²⁴⁴; “*E, sinceramente, nunca vi na minha vida coisa mais perfeita.*”²⁴⁵; “*E então? e então? indagou-se vagamente inquieta.*”²⁴⁶. Por fim, no ápice do delírio da personagem, a autora conjuga a repetição e a frase isolada para potencializar o efeito de tensão do momento em que as rosas se vão, num gesto máximo – e conflitivo – de magnanimidade e de desprendimento: “*Você pode recuperar tudo, insistia com cólera. E então a porta da rua bateu. / Então a porta da rua bateu. / Então devagar ela se sentou calma no sofá*”²⁴⁷.

4.3.6 O delírio da posse

Este delírio começa suave, quase inocente, ao contemplar a beleza das rosas, mas pouco a pouco vai sendo tomado de um frêmito cada vez mais tenso e desejos cada vez mais imperiosos. Essa irritação crescente é evidenciada em trechos como o do questionamento da posse das rosas:

(...) se espontaneamente resolvera cedê-las a Carlota, deveria manter a resolução e dá-las. Pois ninguém mudava de ideia de um momento para outro. / Mas qualquer pessoa pode se arrepender! revoltou-se de súbito.

²⁴² Ibidem, p. 44.

²⁴³ Ibidem, p. 45.

²⁴⁴ Ibidem, p. 46.

²⁴⁵ Ibidem, p. 47.

²⁴⁶ Ibidem, p. 48.

²⁴⁷ Ibidem, p. 49.

Pois se só no momento de pegar as rosas é que notei quanto as achava lindas, pela primeira vez na verdade, ao pegá-las, notara que eram lindas. Ou um pouco antes? (e mesmo elas eram suas).²⁴⁸

O narrador chega a comparar o estado de Laura ao de uma viciada: “*como uma viciada, ela olhava ligeiramente ávida a perfeição tentadora das rosas, com a boca um pouco seca olhava-as*”²⁴⁹.

A transformação é notável e vai ocorrendo bem diante dos olhos do leitor. O que no início são exclamações de curiosidade e de doce surpresa, no final se tornam delírios desesperados de avareza e inveja. A quieta dona de casa do início do conto, preocupada com o vestido marrom de golinha branca e com a paz do marido, transforma-se em um ser humano vivo, ávido e enlouquecido. No entanto, passado o episódio com as rosas, em que ela finalmente se desligara do objeto que despertara-lhe tanto fascínio, Laura não consegue mais retomar sua máscara de normalidade. Aos poucos ela se acalma, mas revela-se alerta e luminosa. Mergulha na “*altivez de uma solidão já quase perfeita*”²⁵⁰. Volta a perseguir, enfim, o ideal da plenitude.

É interessante associarmos o processo vivido por Laura à conturbada história de Egeus, personagem de Edgar Allan Poe²⁵¹ no conto “Berenice”. Egeus havia crescido como um jovem enfermo e recluso na grande mansão familiar onde habitava e confidencia ao leitor que, chegada a idade adulta, desenvolvera uma estranha noção de realidade: seus sonhos eram sua existência real. Na verdade, a personagem afirma vivenciar uma ‘condição’ diferenciada em relação às outras pessoas – uma moléstia considerada pelos médicos uma “monomania”, uma “irritabilidade mórbida da atenção”. Ele explica que esse estado consistia em uma “*atenção indevida, ansiosa e mórbida que era assim excitada por objetos em si mesmos triviais*”²⁵², diferentemente do sonho e do devaneio comum, que se concentram em um objeto nada trivial e que, em determinado ponto, veem o foco do objeto inicial ser desviado por um emaranhado de deduções.

²⁴⁸ Ibidem, p. 48.

²⁴⁹ Ibidem.

²⁵⁰ Ibidem, p. 52.

²⁵¹ POE, Edgar Allan. Op. cit.

²⁵² Ibidem, p. 59.

A doença de Egeus vem à tona num episódio que envolve sua prima e amada Berenice. Outrora bela e cheia de vida, a moça é acometida por uma doença que, aos poucos, a transforma em uma jovem pálida e fragilizada. O sofrimento estampado naquela figura traz ainda mais melancolia para o cotidiano de Egeus, estimulando a estranha e mórbida enfermidade do rapaz. Mas o verdadeiro golpe ocorre quando a cadavérica jovem aparece diante do primo e, sorrindo, lhe mostra os dentes. É o suficiente para que ele se veja obcecado por aquela imagem, descrita da seguinte maneira: “*Não havia uma mancha em sua superfície, nem uma mácula em seu esmalte, a menor quebra em suas pontas (...) longos, finos, excessivamente brancos, com os lábios pálidos se arreganhando ao redor deles*”²⁵³. Os horrendos e perfeitos dentes de Berenice parecem um interessante contraponto às belas e perfeitas rosas de Laura. Ambos despertam um fascínio irresistível nas personagens tratadas, embora uma perfeição pareça terrível e a outra, radiante. A semelhança pode ser comprovada a partir do trecho em que Laura observa as flores:

(...) pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: como são lindas.²⁵⁴

Da mesma maneira, a obsessão de ambos pelos objetos em foco terão conclusões diferenciadas. Egeus, ao receber a notícia de que a prima havia morrido, entra num transe enlouquecido e, demente, arranca-lhe todos os dentes. No entanto, descobre que Berenice não estava morta, mas sim num estado de adormecimento causado por sua catalepsia. Deste modo, sua fixação pelo objeto desejado o leva a um abismo de perdição e desgraça. Laura, ao contrário, não desce ao horror, mas alcança a glória. Depois que as flores são finalmente levadas de sua casa, a dona de casa se senta devagar e, calmamente, vai se tornando mais e

²⁵³ Ibidem, p. 64.

²⁵⁴ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit., p. 43.

mais alerta. “*As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela*”²⁵⁵. Até que ela tenta, por um instante, imitar dentro de si a perfeição das flores. É neste momento que ocorre o desligamento das instituições sociais, empecilhos para uma existência plena. Aquela mulher deixa de ser esposa e amiga para se tornar apenas perfeita. Assumir novamente este estado de superioridade diante do mundo exige coragem e ousadia – na verdade, Laura é uma das raras personagens claricianas que conseguem vencer o medo da plenitude e entregar-se a um estado luminoso de espírito. Sem conseguir ignorar o apelo insistente da experiência epifânica, só lhe resta pedir perdão ao marido que, horrorizado, contempla a sua doação ao mundo. “*Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranquila como num trem. Que já partira.*”²⁵⁶

4. 3.7 A abertura para o mundo

Publicada em 1971, a coletânea *Felicidade Clandestina* é composta por alguns textos inéditos de Lispector e outros já publicados em jornais e livros anteriores. Embora esta singular reunião possa aparentar certa falta de unidade, uma análise do conjunto revela que a maior parte dos contos remete a episódios de infância da própria escritora, como em “Os desastres de Sofia”, “Restos do carnaval” e “Cem anos de perdão”. As ruas de Recife, cidade onde vivera quando criança, o apetite ávido pelos livros e a doença da mãe são algumas das temáticas presentes nesta obra. O caráter memorialista e autobiográfico do volume se reflete também no foco narrativo dos textos: muitos deles são narrados em primeira pessoa, o que representa uma escolha incomum na trajetória contística da autora.

Uma das histórias que se sustenta neste ponto de vista é “Perdoando Deus”²⁵⁷. Narrado em primeira pessoa por uma mulher sem qualquer identificação, este conto tem como foco os pensamentos mais íntimos da personagem, e não um desenvolvimento calcado em ações. A tentativa de evidenciar o interior do sujeito explica a inexistência de um nome e de uma caracterização externa, acessórios que seriam de pouca utilidade para este fim; tal expediente é utilizado pela autora, de maneira similar, em um de seus mais

²⁵⁵ Ibidem, p. 50.

²⁵⁶ Ibidem, p. 53.

²⁵⁷ LISPECTOR, Clarice. Perdoando Deus. In: **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

importantes romances, *A paixão segundo G.H.* ²⁵⁸. Assim como a protagonista do conto, G.H. não tem nome ou rosto definidos – todas as informações que se tem dela surgem diluídas no turbilhão de suas próprias reflexões existenciais. Esta estrutura ficcional renovadora pode ser observada em vários outros textos de Lispector, definindo um estilo bastante próprio para sua escrita. Inúmeros críticos atestam que a exploração do interior das personagens é o fio condutor da prosa clariciana.

No entanto, não é apenas o formato da narrativa que aproxima o conto e o romance em questão. O desenvolvimento das reflexões em cada um deles é bastante semelhante, embora “Perdoando Deus” seja uma obra incomparavelmente menor do que *A paixão segundo G.H.*. A despreocupação inicial das protagonistas é um dos pontos de contato: enquanto a escultora do romance fuma vagarosamente, contemplando a cidade da murada de sua área de serviço, a narradora do conto caminha distraída pela Avenida Copacabana, “*sem pensar em nada*” ²⁵⁹. Na verdade, este vagar à toa é logo reinterpretado pela personagem como plena liberdade, o que se assemelha à noção de inconsciência existente no “estado de inocência” proposto por Kierkegaard ²⁶⁰. Tal condição promove não somente uma certa satisfação com o exercício de viver, mas também uma abertura à novidade do mundo – aquilo que Agamben ²⁶¹ chamaria simplesmente de “infância”. “*Pouco a pouco fui percebendo que estava percebendo as coisas*” ²⁶², afirma a mulher, com um deslumbramento quase infantil.

Neste primeiro instante, a liberdade se mostra como puro encantamento. O mundo que aos poucos vai sendo percebido inspira um amor profundo na personagem, entendido por ela como uma intimidade que se estabelece com Deus. Associando o divino ao universo, a mulher tenta explicar o novo sentimento: “*(...) sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe*” ²⁶³. Este amor despreocupado e maternal não tem nenhuma relação com o amor

²⁵⁸ Idem. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

²⁵⁹ Idem. 1998d. Op. cit., p. 41.

²⁶⁰ Op. cit.

²⁶¹ Op. cit.

²⁶² LISPECTOR, Clarice. 1998d. Op. cit., p. 41.

²⁶³ Ibidem.

grave, cheio de medo e reverência, que ela sabia existir por aquilo que é divindade. “*Era o meu amor apenas livre*”²⁶⁴, afirma.

4.3.8 O grande choque

Porém, é quando a calma parece ser definitiva que o conflito se instaura. Em *A paixão segundo G.H.*, a brusca visão de uma barata interrompe o modorrento dia da protagonista; em “Perdoando Deus”, este papel cabe a um enorme rato morto estirado na rua. O susto não poderia ser maior, alimentado pela crueldade da surpresa:

Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.²⁶⁵

Neste trecho, a autora descreve, com marcada intensidade, o pavor provocado por um ser que estava simplesmente “fora de lugar”. De fato, o encontro com um rato morto não poderia ocorrer em momento mais equivocado do que aquele em que a perfeição do mundo parece inviolável, incorruptível. No entanto, a repulsa trêmula à imagem que se vê acoberta um medo de natureza ainda muito diversa. Uma leitura atenta nos mostra que a confissão da personagem sobre seu temor prévio de ratos não é a razão maior de tamanho espanto. Logo no início de seu testemunho, descobrimos que a verdadeira angústia a ser revelada diz respeito ao “terror de viver” – o assustador entendimento de que o horror, inevitavelmente, coexiste com o belo. Baseado na filosofia existencialista de Sartre, o crítico Benedito Nunes²⁶⁶ afirma que esta dualidade impossível, este paradoxo cósmico,

²⁶⁴ Ibidem, p. 42.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ NUNES, Benedito. 1966. Op. cit.

leva várias personagens claricianas a experienciar uma reação feroz contra a incoerência do universo. Esta reação é conhecida como *náusea*:

O significado da náusea, mais transtornante que a angústia, não é, porém, a simples descoberta da existência, como fato irreduzível, absoluto. É, ao mesmo tempo, a descoberta de que esse fato é contingente, totalmente gratuito, reduzindo-se ao Absurdo, que nenhuma razão, nenhum fundamento podem eliminar. Embebida no Absurdo, a consciência descobre-se supérflua, irrelevante e, sua liberdade paralisada, apenas esboça uma recusa, uma reação de fuga, como nas emoções violentas, que se manifesta então pelo desejo de vomitar: náusea. ²⁶⁷

Para Nunes, a revelação epifânica presente em grande parte dos romances e contos da autora surge sempre acompanhada da náusea sartriana. *A paixão segundo G.H.* seria o exemplo mais célebre da primeira categoria; “Perdoando Deus”, um modelo claro da segunda. Estes dois textos expõem o pavor e a repulsa que advêm da dificuldade em identificar-se com um mundo tão fragmentado e contraditório como aquele que é descoberto. Ao mesmo tempo em que seduz, a imprevisibilidade do universo acaba por assustar terrivelmente. É somente através de um longo processo interior que a aceitação desta nova realidade se constrói.

4.3.9 Da revolta à compreensão

No conto analisado, a reação imediata ao susto é a revolta. Referindo-se constantemente a um Deus “*que era a Terra, o mundo*” ²⁶⁸ – ou seja, um representante da incontrolável aleatoriedade da existência – a protagonista questiona com veemência o evento que acabara de viver. A imposição de um rato morto em seu momento de amor mais desinteressado parece-lhe uma ação absolutamente cruel e desnecessária: “*não era preciso*

²⁶⁷ Ibidem, p. 19.

²⁶⁸ LISPECTOR, Clarice. 1998d. Op. cit., p. 41.

ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante” ²⁶⁹. Inconformada, a mulher lamenta-se. Em seu pesar notam-se ecos da própria autora, ligada de maneira visceral às personagens dos contos que compõem este livro: *“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”* ²⁷⁰.

Este estado das coisas não perdura, entretanto, por mais de alguns instantes. Após ponderar a respeito do que vira, a protagonista percebe que amar aquilo que o mundo traz de melhor é uma tarefa simples demais – uma ingênua ilusão. É então que Lispector introduz uma noção bastante recorrente em seus textos: a de que o feio, o baixo, o imperfeito são também parte da existência humana, matéria-prima de uma vida plena. Assim, o encontro com o animal morto assume um novo significado, fazendo-se lembrança da dificuldade que existe em amar o todo do mundo. Desta constatação finalmente advém o entendimento: *“é porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão”* ²⁷¹.

Deste modo, podemos considerar o medo como um impulsionador da compreensão nesta narrativa. Ao explorar este argumento, Santiago afirma:

O medo não dá por fechado a narrativa do todo da experiência de vida; pelo contrário, ele ressuscita a experiência a partir da raiz que está sendo dada como morta, revitalizando-a em vontade, numa vontade faminta e sequiosa, que deseja descortinar mundos novos e, até então, insuspeitos.

²⁷²

Como um agente desestruturador da normalidade, este sentimento conduz a personagem a uma série de reflexões que resultarão num processo abrupto de maturação do ser. O desequilíbrio provocado pela epifania é, portanto, o principal motor dos enredos

²⁶⁹ Ibidem, p. 42.

²⁷⁰ Ibidem, p. 43.

²⁷¹ Ibidem, p. 44.

²⁷² SANTIAGO, Silvano. Bestiário. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector**. Instituto Moreira Salles, 2004. p. 203.

claricianos. E a passagem do temor à aceitação, embora dolorosa, talvez represente a grande história a ser contada.

4.3.10 Uma viagem de risco

A via crucis do corpo é, talvez, o livro mais polêmico de Clarice Lispector. Escrito sob encomenda num momento em que a autora debatia-se com problemas financeiros, foi duramente criticado e renegado ao longo dos anos. O mal-estar gerado por esta obra reside em seu caráter fortemente sexualizado, aliado a incômodas referências religiosas e uma gama de embaraçosas personagens idosas. Em seu prefácio, a escritora responde a um dos comentários ácidos feitos a respeito do volume, consolidando ainda mais a repulsa que o público e a crítica viriam a sentir por ele: “*uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão*”²⁷³.

Um dos contos em que a baixeza do mundo percebida pela autora mais se revela é “A língua do ‘p’”. Cidinha, a protagonista da história, é economicamente descrita como uma professora de inglês “*nem rica nem pobre: remediada*”²⁷⁴. Quando a encontramos, a dedicada jovem está de partida para o Rio de Janeiro, onde tomaria um avião com destino aos Estados Unidos a fim de aperfeiçoar-se na língua estrangeira. Com três malas de boa qualidade e um casaco de camurça, ela entra no trem das sete horas que saía de Minas Gerais. Ainda que de forma breve, a ambientação desta cena é construída à moda dos contos de horror, ressaltando uma certa atmosfera de suspense: fazia frio e o vagão estava praticamente deserto.

Na estação seguinte, dois homens sobem no trem. Um deles “*era alto, magro, de bigodinho e olhar frio, o outro era baixo, barrigudo e careca*”²⁷⁵. Estas duas figuras, apresentadas de forma quase caricatural, sentam-se em frente ao banco de Cidinha. Olham para ela, mas a professora logo desvia o olhar. Estava nitidamente incomodada e o

²⁷³ LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998f. p. 12.

²⁷⁴ Ibidem, p. 67.

²⁷⁵ Ibidem.

ambiente agora lhe parece sufocante: “*havia um mal-estar no vagão. Como se fizesse calor demais. A moça inquieta. Os homens em alerta.*”²⁷⁶. É neste instante que o seu verdadeiro medo se revela, trazendo à tona uma das temáticas centrais do livro: “*meu Deus, pensou a moça, o que é que eles querem de mim? Não tinha resposta. E ainda por cima era virgem. Por que, mas por que pensara na própria virgindade?*”²⁷⁷.

4.3. 11 A hora do lixo

As reflexões feitas por Cidinha certamente têm um propósito. A lembrança de sua virgindade funciona como um prenúncio para os acontecimentos seguintes da trama, além de explicitar ao leitor a natureza do medo que a ronda. Assim como em outras histórias deste livro, é a sexualidade o que atemoriza e, posteriormente, liberta a personagem.

No entanto, as situações que envolvem o sexo neste conto são sustentadas por um emaranhado jogo de linguagem. Tantas vezes abordado na obra da autora, o trabalho com a palavra ganha aqui novas feições, mostrando-se muito mais importante para a construção do enredo do que para as tradicionais reflexões do narrador. Na verdade, Lispector explora nesta narrativa uma gama de novas possibilidades linguísticas, tendo como foco uma língua que não é escrita, mas que é falada e que é representada visualmente. Isto ocorre no momento de maior tensão do conto, em que os dois homens combinam de currar e matar a moça utilizando-se da “língua do ‘p’”. Aterrorizada por reconhecer a linguagem “*que usava, quando criança, para se defender dos adultos*”²⁷⁸, Cidinha faz um esforço inicial para não entender o que está sendo dito, já que “*entender seria perigoso para ela*”²⁷⁹. Mas o elemento lúdico da brincadeira de infância logo dá lugar a uma realidade incrivelmente brutal, na qual o medo se faz presente e determina a continuidade das ações. Num apelo para que a Virgem Maria a socorra – o que constrói um irônico paralelo entre a virgindade da santa e a sua própria – a moça tem a ideia de se fingir de prostituta, imaginando que nenhum dos homens se interessaria por aquele tipo de mulher. É então que a linguagem

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem, p. 67-68.

²⁷⁸ Ibidem, p. 68.

²⁷⁹ Ibidem.

visual se torna parte importante do enredo, permitindo que Cidinha dialogue com a dupla: sem aviso, ela abre os botões do decote, levanta a saia, faz trejeitos sensuais exagerados. Espantados com a ridícula imitação da professora, os dois desatam a rir; já o bilheteiro conta o que viu ao maquinista, que entrega Cidinha a um policial na estação seguinte. A linguagem, que se apresenta como problema no início da cena, surpreendentemente se transforma em solução.

Por estarem situados dentro de uma obra que se propõe a explorar “acontecimentos reais” e a tratar da “baixeza do mundo”, tais usos diferenciados da linguagem revelam-se inesperadamente adequados. Na opinião de Reguera²⁸⁰, os críticos que rotulam *A via crucis do corpo* como um “desvio” na produção da autora não conseguem desvincular-se de um julgamento cristalizado a respeito de sua linguagem, tradicionalmente ligada aos questionamentos da existência humana. Com isso, acabam ignorando o projeto de desautomatização de si mesma engendrado por Lispector, sustentado pela própria ficcionalização do livro escrito sob encomenda:

A afirmação de que a linguagem dessa obra não correspondia ao que se esperava da linguagem de Clarice Lispector indicou, por consequência, um parâmetro avaliativo fomentado pelas tradicionais noções de literariedade e do processo de canonização. Se a obra fosse lida sobre o viés metafísico-existencialista que, ao longo de décadas, classificou a prosa clariciana, de fato, frustraria as expectativas relacionadas a este parâmetro de abordagem. Entretanto, se interpretássemos a *Via crucis do corpo* como um projeto literário instaurado pelo procedimento de (dis)simulação, situaríamos a obra num estágio de produção da autora em que as convenções da tradição literária, a relação entre ficção e realidade, eram redimensionadas e enredadas na/pela própria construção narrativa.

281

²⁸⁰ REGUERA, Nilze M. de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em ‘A via crucis do corpo’**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 109.

Desta forma, percebemos que os textos de *A via crucis do corpo* só podem ser compreendidos em sua estrutura a partir do momento em que se reconhece a ousadia da autora perante suas consagradas obras anteriores. Não se trata de uma obra acabada, mas de um importante espaço aberto à experimentação.

4.3.12 A surpresa da identificação

Embora a narrativa em questão escape de um padrão pré-definido das histórias de Lispector, alguns de seus elementos remetem diretamente ao modelo que a consagrou. Talvez o mais importante deles seja a relação que se estabelece entre o sujeito e o Outro. Desde os primeiros contos da autora, deparamo-nos com personagens que são constantemente confrontadas com a alteridade, o que não só lhes abre as portas para a compreensão do mundo, mas também para a compreensão de si mesmas. Porém, a possibilidade de uma realidade ainda desconhecida e muito mais complexa do que aquela em que se vive traz uma série de angústias e questionamentos. É o que se nota em Cidinha quando a moça, assustada, reflete sobre a sua virgindade e sua ignorância em relação ao que a cerca: “*ela mal se conhecia. Aliás nunca se conhecera por dentro. Quanto a conhecer os outros, aí então é que piorava*”²⁸². O momento epifânico que se segue a estes devaneios fará com que a professora finalmente esbarre nas surpresas de seu próprio interior.

Esta grande revelação ocorre num momento de extremo pânico. Confrontada com dois homens que desejam currá-la no trem, Cidinha encontra-se completamente desprotegida e sem saber como escapar de tal ameaça. A única solução que lhe vem à mente é fingir-se de prostituta, buscando minimizar o interesse que despertava neles. No entanto, aquilo que começa como mentira, termina como verdade: cabisbaixa, a moça admite para si mesma que desejara, sim, ser currada. “*Epe sopoupu upumapa puputapa*”²⁸³, ela afirma, cheia de pesar, na língua que a condenara. Desta forma, temos uma simulação carregada de ironia, na medida em que revela camadas da realidade através do

²⁸² LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op. cit., p. 68.

²⁸³ “Eu sou uma puta”.

fingimento. Segundo Reguera ²⁸⁴, esta ambivalência entre a aparência e a essência, este jogo que se funda na encenação do sujeito e da linguagem, são os elementos que definem o movimento do texto analisado.

Por meio da língua do “p”, colocam-se em questão a linguagem e o jogo entre “ser” e “parecer”. Cidinha se salva por meio da decodificação da língua do “p”, utilizada pelos homens para se comunicar e para se referir a ela como um “objeto de prazer”. A partir do momento em que a personagem se mostra uma prostituta, comunicando-se por meio desta mesma linguagem que os homens utilizam, a relação entre “parecer” e “não ser” / “ser” e “não parecer” é tensionada. Há uma inversão dessa relação e um apontamento em relação à linguagem. A linguagem é vista, então, em sua representação falaciosa, em sua encenação irônica. ²⁸⁵

A descoberta de um lado baixo em seu próprio ser é um tema recorrente na obra de Lispector. Desde o romance *A paixão segundo G.H.* até contos como “A imitação da rosa”, “Miss Algrave” e “Onde estivestes de noite”, nota-se uma galeria de personagens que passam pelo sujo a fim de alcançar sua humanidade. Cidinha é mais uma das mulheres claricianas que enfrentam este processo, com a diferença de que, neste conto, as consequências da revelação epifânica são trágicas. Ao escapar da violência e da morte através de seu fingimento, a professora abre espaço para que uma outra moça – justamente a que lhe lançara um olhar reprovador na estação de trem – fosse vítima do crime em seu lugar. Esta ironia final reforça a face cruel do mundo que a autora busca expor nas narrativas de *A via crucis do corpo*. O horror burlesco da história ecoa nas últimas palavras ditas por Cidinha na língua do “p”: “o destino é implacável” ²⁸⁶.

²⁸⁴ Op. cit.

²⁸⁵ Ibidem, p. 198.

²⁸⁶ LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op. cit., p. 70.

4.3.13 Uma vida monástica

Também publicada em 1974, a narrativa “Miss Algrave” é a encarregada de abrir o conturbado *A via crucis do corpo*. Conforme a própria Clarice Lispector afirma no prefácio da obra, este conto integrou a tríade inicial de histórias compostas para o volume, o que faz com que muitas das características almeçadas pela autora para este livro encontrem-se presentes na construção do referido texto. A ambientação do conto já parece antecipar a comicidade da história: utilizando um tom falsamente sério, a personagem afirma, através do narrador, que “*era sujeita a julgamento. Por isso não contou nada a ninguém. Se contasse, não acreditariam porque não acreditavam na realidade. Mas ela, que morava em Londres, onde os fantasmas existem nos becos escuros, sabia da verdade*”²⁸⁷. Situar a ação na capital inglesa tem, certamente, um propósito. Na opinião de Arêas²⁸⁸, esta escolha busca relacionar o texto clariciano a uma literatura de “segundo time”, já que Londres é tradicionalmente vista como cenário das narrativas de horror. Porém, acreditamos que o significado desta associação vai ainda mais longe, revelando a participação fundamental que o medo tem no conto, mesmo que de maneira não usual. Além disso, vale ressaltar que os ingleses têm carregado por séculos o estereótipo de recatados e sérios, o que faz desta cidade o lugar ideal para encontrarmos a moralista Ruth Algrave.

De um pudor marcadamente caricatural, essa mulher de idade indefinida é datilógrafa, ruiva e virgem. Embora tenha o corpo bem feito, toma banho somente aos sábados para que não precise contemplar-se com mais frequência. Desvia o olhar dos amantes nos parques e não come carne vermelha, alimento que lhe remete ao pecado da luxúria. Sente nojo das mulheres da vida e do dinheiro que ganham com a venda de seu corpo. Suas tarefas são descritas em parágrafos sintéticos, assim como elas mesmas o são: faz compras para a casa, canta no coral da igreja, rega suas flores, vai ao parque ler a Bíblia. Os poucos momentos de vaidade que se permite ter limitam-se ao envio de cartas de protesto contra a imoralidade do povo para o jornal. Enche-se de orgulho quando vê seu

²⁸⁷ Idem. *Miss Algrave. A Via Crucis do Corpo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998f. p. 13.

²⁸⁸ Op. cit.

nome publicado na página escrita, defendendo com unhas e dentes os rígidos princípios da decência.

No entanto, alguns momentos desta vida monástica são permeados por uma quase imperceptível frustração. Quando o narrador revela o orgulho que miss Algrave sente de possuir corpo tão belo, acrescenta em seguida: “*mas nunca ninguém havia tocado nos seus seios*”²⁸⁹. A frase é dúbia e pode representar tanto a celebração do fato quanto o seu lamento. Já a constatação de sua solidão reflete uma infelicidade muito mais explícita. Não é sem pesar que afirma ser “*a criatura mais solitária que conhecia*”²⁹⁰. Não tinha animais por não suportar a sua bestialidade e jamais adquirira uma televisão a fim de evitar as imoralidades que apareciam na tela. A falta destas últimas companhias acentua ainda mais o cotidiano tão sozinho daquela mulher, que ainda assim chega a lamentar o próprio nascimento devido a incontinência de seus pais. Incapaz de abandonar ou mesmo culpar suas austeras crenças, miss Algrave consola-se unicamente através da resignação – “*mas se assim Deus queria, então que assim fosse*”²⁹¹.

4.3.14 Descobrindo a sexualidade

Toda a construção de uma vida livre dos pecados da carne é destruída pela aparição de uma entidade extraterrestre chamada Ixtlan²⁹². Este estranho ser afirma à apavorada Ruth Algrave que viera de Saturno para amá-la. A figura de Ixtlan é descrita de forma bastante curiosa, retomando a veia lovecraftiana presente em contos como “Onde estivestes de noite”: trata-se de um indivíduo branco, pequeno, de pele fria como lagartixa, que usava uma coroa de cobras entrelaçadas na cabeça e um manto arroxeadado no corpo. Imperativo, ele ordena que ela tire a camisola e se deita em sua cama, consumando naquela mesma noite o tão temido ato carnal.

²⁸⁹ LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op.cit., p. 14.

²⁹⁰ Ibidem, p. 15.

²⁹¹ Ibidem, p. 16.

²⁹² A criatura extra-terrestre parece ter seu nome extraído do relato místico *Viagem a Ixtlan*, publicado no início da década de 70 pelo escritor Carlos Castañeda. Muito comentado na época devido a seu suposto caráter autobiográfico, consta que o livro causava polêmica por suas referências à feitiçaria e a rituais de tribos indígenas mexicanas.

No entanto, ao contrário do que miss Algrave supunha, aquele momento fora de um prazer insuperável. Jamais havia experienciado sensações como aquelas. A luxúria mundana que emana de si faz-se visível através de um desejo voraz: “*tinha vontade de mais, mais e mais*”²⁹³. Ao mesmo tempo, sua entrega ao sexo é quase sagrada; nota-se que a oferta de seu corpo à divindade alienígena alude sem pudor à imaculada doação de Maria ao Espírito Santo. “*Aceitai-me*” – diz Ruth Algrave, deliciada com o sacrifício – “*eu me vos oferto*”²⁹⁴.

Este tipo de referência ao discurso religioso surge em diversos momentos do conto. Seu uso deve-se às próprias aspirações de beatitude que a mulher assume na primeira metade da narrativa, posteriormente trocadas por uma vida de devassidão. Em ensaio que investiga esta polêmica obra de Lispector, a pesquisadora Vilma Arêas ressalta o rebaixamento sofrido pelas referências sagradas na maior parte das treze histórias que integram o volume:

(...) o discurso bíblico surge rebaixado, por conta da mistura com palavras de personagens anônimos ou personagens de gosto duvidoso. Isso significa que de saída somos informados de que não haverá um princípio organizador que sustente a moral tradicional das histórias e nos garanta o privilégio de excluir outras vozes e outros princípios estéticos de seu espaço.²⁹⁵

Esta falta de um preceito regulador da moral mostra-se na escolha de caminhos temáticos mais ousados, como o tratamento herético dado a elementos ligados ao divino. No entanto, enganam-se aqueles que imaginam uma coletânea de textos impiedosamente sérios e questionadores. A apresentação fortemente caricatural do pudor de miss Algrave já antecipa o tom humorístico que predomina na segunda parte da história, no qual a santa se transforma em prostituta. Esse processo ocorre na maior parte dos contos do livro, abusando do exagero e das simplificações a fim de construir situações burlescas. Embora

²⁹³ Ibidem, p. 17.

²⁹⁴ Ibidem.

²⁹⁵ ARÊAS, Vilma. Op. cit., p. 60.

haja uma tentativa de aprofundamento em certas questões geradas pelos temas discutidos, a autora não cede à tentação de levá-los (e levar-se) tão a sério. Com isso, podemos notar uma oscilação entre o humor e o *pathos* que, em muitos casos, produz narrativas de natureza tragicômica.

Sintetizada no próprio título da obra, a reunião antagônica entre a materialidade e a sacralização parece ser a grande responsável por resultado tão controverso. O rebaixamento a que são submetidas as referências religiosas dos contos deste volume acabam por criar cenas carregadas de ironia. No caso de “Miss Algrave”, a gravidade que a protagonista do conto sustenta no início do texto – simbolizada pela própria construção de seu nome – passa a ser totalmente ridicularizada no fechamento da história. Encantada com os prazeres do sexo, a mulher deixa de ir à igreja e de escrever cartas de protesto para os jornais. Sua vida agora consiste em refestelar-se com carne vermelha e vinho tinto. Tomada por um desejo incontável, Ruth Algrave decide largar o emprego de datilógrafa a fim de se tornar prostituta, para que assim pudesse exercer sua recém-descoberta vocação. A inserção de uma referência sagrada nos momentos finais do conto colabora ainda mais com o efeito cômico proveniente da estranhíssima situação: fiel ao “marido” extraterrestre, a personagem afirma que *“quando chegasse a lua cheia - tomaria um banho purificador de todos os homens para estar pronta para o festim com Ixtlan”* ²⁹⁶.

Estes últimos momentos da narrativa vêm acompanhados de uma linguagem absolutamente rasteira, o que evidencia ainda mais o gosto que a personagem adquire pelo mundano: a relação com Ixtlan *“não fora pecado e sim uma delícia”* ²⁹⁷; ao assumir sua vocação, pensa que *“era boa de cama, pagar-lhe-iam muito bem”* ²⁹⁸; e, ao imaginar-se seduzindo o chefe, afirma ferozmente que ele *“vai é se deliciar comigo, o filho de uma cadela”* ²⁹⁹. Um dos pontos mais criticados desta obra, a linguagem rebaixada deste e de outros contos do volume mostra-se parte de um projeto de escrita pensado pela autora. Através das palavras, Lispector busca retratar partes do “mundo-cão” enunciado na introdução do volume, já representado pelas incômodas temáticas abordadas no livro.

²⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op. cit., p. 20.

²⁹⁷ Ibidem, p. 18.

²⁹⁸ Ibidem, p. 20.

²⁹⁹ Ibidem.

Embora suas intenções possam ser interpretadas de maneiras diversas, o uso da língua é indiscutivelmente mais ousado nestes contos, já que, segundo Arêas ³⁰⁰, a autora se vê obrigada aqui a superar um antigo “medo da falta de estética”. Na opinião da pesquisadora, a busca de novos caminhos para a sua escrita torna-se uma necessidade; para ela, *“a partir de 1969, a escritora enfrenta o próprio temor e as próprias desventuras, arrisca-se, pois não há outro jeito, num espaço desconhecido; palmilha-o com dificuldade, suporta o informe, a quase dissolução da linguagem”* ³⁰¹.

4.3.15 A comicidade do medo

Entender o enredamento peculiar deste texto – que tem sua estrutura calcada em elementos cômicos e irônicos – mostra-se fundamental para explicarmos o medo que é construído nele. Diferentemente de todas as outras narrativas claricianas analisadas neste trabalho, “Miss Algrave” apresenta o medo sob um ponto de vista puramente humorístico. Por mais estranho e contraditório que isso possa parecer a princípio, não é difícil notarmos que este tratamento se encontra a serviço do projeto que a autora concebeu para o conto em questão. De forma bastante integrada, o receio da protagonista acompanha sua brusca mudança de atitudes com a mesma dose de ironia que permeia o resto da história.

O texto apresenta uma divisão clara entre os dois momentos vividos por Ruth Algrave: a vida austera inicial e a vida libertina posterior. O elemento que marca o rompimento destas duas instâncias é a noite de sexo com o ser extraterreno – possivelmente uma das mais atípicas epifanias já vistas na obra da autora. Dentro deste contexto, observa-se um medo que se adapta a cada uma das fases experienciadas pela personagem, o que faz com que seu horror inicial ao sexo seja, aos poucos, substituído pelo pavor de perdê-lo. Tal alteração é percebida com clareza na própria cena epifânica, que começa da seguinte maneira: *“sentiu que pela janela entrava uma coisa que não era um pombo. Teve medo.”* ³⁰². A alusão ao ato sexual neste trecho, representada pela introdução de uma entidade desconhecida em seu mundo, é suficiente para que se compreenda o medo vivenciado pela

³⁰⁰ Op. cit.

³⁰¹ Ibidem, p. 39-40.

³⁰² LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op. cit., p. 16.

protagonista ³⁰³. Trêmula, a recatada mulher busca descobrir quem é aquele ser que a ameaça sexualmente, numa tentativa de dissipar o horror através da clareza: “*como é que você se chama? perguntou com medo*” ³⁰⁴. Uma vez que o mistério se extingue e Ixtlan revela seu nome, sua origem e seu propósito naquela noite, Ruth Algrave decide entregar-se a ele e aos até então desconhecidos prazeres do sexo. É nesta reviravolta que surge o novo temor: “*ela nunca tinha sentido o que sentiu. Era bom demais. Tinha medo que acabasse.*” ³⁰⁵

A oposição entre duas fontes tão diferentes de medo, concentrada numa mesma cena do conto, evidencia o caráter irônico que este sentimento assume na narrativa estudada. O exagerado receio que a personagem apresenta com relação ao sexo parece bastante ridículo ao leitor, já que a personagem chega a sentir ojeriza de seu próprio nascimento; da mesma forma, sua entrega à prostituição devido a um doloroso medo de abandonar os prazeres da carne não traz qualquer tipo de verossimilhança para a narrativa. Ambas as situações se mostram absurdas e caricaturais, assim como o medo representado em cada uma delas. Porém, o grande interesse desta narrativa no que se refere à temática do medo é, justamente, o funcionamento singular desta emoção na trama: continuamente ligado à seriedade de situações-limite, ele é aqui ressignificado como motivo de riso. Assim, temos mais uma evidência de que o polêmico *A via crucis do corpo* não traz uma Clarice Lispector confusa e ingênua em seu trabalho de escritora, embora a própria autora tenha tentado forjar tal disfarce. Na verdade, pode-se observar o contrário – conforme postula Nilze Reguera ³⁰⁶, este livro sustenta um refletido jogo de dissimulação, ficcionalizando uma escrita e uma série de temáticas que se propõem, a princípio, “reais”. A encomenda de um volume de contos eróticos parece ser o convite ideal para uma autora que quer explorar novos caminhos, deixando de lado os estereótipos altivos e filosóficos que lhe vão sendo atribuídos. Nesta narrativa, temos quase um aviso: o rebaixado é, sim, parte do mundo e da ficção.

³⁰³ Lembramos que o medo do desconhecido é uma das características essenciais dos contos de horror.

³⁰⁴ Ibidem, p. 17.

³⁰⁵ Ibidem.

³⁰⁶ Op. cit.

4.4 O MEDO EM TODAS AS IDADES

Embora a maior parte dos contos de Clarice Lispector tenham um protagonista bem definido, uma das narrativas de nossa seleção foge completamente a esta regra: trata-se de “Onde estivestes de noite”, publicado no ano de 1974 em volume homônimo. Esta história apresenta uma série de personagens que se envolvem em um maléfico rito da noite – um grupo que contém crianças, jovens, adultos e velhos. Algumas personagens adultas recebem certo destaque, como a escritora falida, o judeu e a jornalista. Mas são tantas as personagens que não há sentido em buscar protagonistas para esta história. Talvez a principal protagonista seja a noite, que permite a orgia daqueles que temem se entregar à vida. Remetendo a cultos macabros, deuses horrendos e experiências malditas, esta curiosa narrativa se assemelha em muitos aspectos aos inconfundíveis textos de um dos grandes nomes da literatura *pulp*, o escritor H. P. Lovecraft.

4.4.1 Receio da noite

O conto de Lispector inicia-se com uma frase que nos remete a uma outra história da autora, “Mistério em São Cristóvão”: “*a noite era uma possibilidade excepcional*”³⁰⁷. No entanto, ao contrário da maldade disfarçada que ronda o encontro dos três mascarados com uma jovem no silêncio de São Cristóvão, temos nesta narrativa a ideia da noite como momento de liberdade para o verdadeiro mal. Um galo anuncia a hora da subida da montanha onde uma macabra orgia irá ocorrer em homenagem a Ele-ela, estranho deus andrógino. Ao contrário do “*verde e pegajoso rebento das estrelas*”³⁰⁸ lovecraftiano, associado à feiura e ao asco, a narrativa de Lispector traz ao leitor um ser “*tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez*”³⁰⁹. Esta beleza que aterroriza e seduz é um elemento bastante característico da obra da autora, presente em textos como *A Imitação da Rosa*. Assim como

³⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. Onde Estivestes de Noite. In: **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c. p. 43.

³⁰⁸ LOVECRAFT, H. P.. O Chamado de Cthulhu. In: **O Horror em Red Hook**. Iluminuras: São Paulo, 2000.

³⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. 1999c. Op. cit., p. 43.

Laura, a dona de casa que se deixa enfeitiçar pela beleza radiante de um ramo de rosas, os seguidores da estranha divindade de *Onde Estivestes de Noite* sentem-se obrigados a perseguir tamanha beleza: “era um medo irresistivelmente atraente, eles prefeririam morrer que abandoná-lo”³¹⁰. Contudo, a audácia de adorar o belo nesta história é permitida somente nas sombras da noite, nos medonhos cultos ao mal:

quando o ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah”. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo.³¹¹

A partir da apresentação da insólita situação, o narrador justapõe diversos parágrafos que se alternam entre a descrição do deus andrógino e a descrição das sensações e ações de seus adoradores. O que se nota nestas pessoas é um medo inicial diante do maldito, simbolizado pela figura da criança que se depara com um cachorro:

“um cão dava gargalhadas no escuro. “Tenho medo”, disse a criança. “Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão”. “Mas você não tem cão”. “Tenho sim”. Mas depois também a criancinha gargalhou chorando, misturando lágrimas de riso e espanto.³¹²

Contudo, podemos observar que a criança se entrega àquilo que lhe inspira medo. A afirmação de que possui um cão revela que o maldito é também parte dela – já que este animal, tantas vezes retratado na obra da autora como a vida em sua forma mais pura, aqui assume a representação do mal. Descobrir a face sinistra de si mesmo mostra-se extremamente assustador, conforme postula Freud³¹³ a respeito do *Unheimlich*, mas faz com que a criança do conto se liberte de seus medos e passe a aceitar sem reservas o culto demoníaco em que é inserida. É o que vai acontecendo aos poucos com todas as outras

³¹⁰ Ibidem, p. 48.

³¹¹ Ibidem, p. 44.

³¹² Ibidem.

³¹³ Op. cit., 1996c.

pessoas, assustadas por “não saber pensar” até que permitissem que o Ele-ela pensasse por eles. Um anão que saltitava representa esta travessia, opondo a santa ao pecador: “*O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza D’Ávila: “parecia que uma grande força me erguia no ar. Isso me provocava um grande medo”. O anão levitava por segundos mas gostava e não tinha medo*”³¹⁴.

4.4.2 A fuga pelo profano

O desligamento da moral é enunciado com pompa: “*um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? A da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a “se sentir”, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!*”³¹⁵. Conforme o terror vai sendo deixado de lado, os adoradores entregam-se aos comportamentos mais sórdidos em meio à orgia: sexo, feitiçaria, perjúrio. O ambiente negro da noite enche-se das mais asquerosas referências a excrementos humanos, num esforço visível de potencializar a bestialidade dos seguidores de Ele-ela por parte da autora:

das bocas escorria saliva grossa, amarga e untuosa, e eles se urinavam sem sentir. As mulheres que haviam parido recentemente apertavam com violência os próprios seios e dos bicos um grosso leite preto esguichava. Uma mulher cuspiu com força na cara de um homem e o cuspe escorreu-lhe da face até a boca – avidamente ele lambeu os lábios.³¹⁶

É interessante observarmos uma diferença fundamental entre a cerimônia do conto de Lispector e aquela do conto de Lovecraft: enquanto a narrativa deste coloca como adoradores da divindade alienígena “*uma indescritível horda de anormalidade humana*”, composta de seres híbridos que “*zurravam, berravam e se contorciam ao redor de uma*

³¹⁴ LISPECTOR, Clarice. 1999c. Op. cit., p. 46.

³¹⁵ Ibidem, p. 45.

³¹⁶ Ibidem, p. 49.

monstruosa fogueira circular”³¹⁷, a narrativa clariciana reforça, em diversos momentos, a natureza absolutamente comum das personagens envolvidas no culto macabro. Os estudos de Miguel³¹⁸ afirmam que o racismo contra o homem mestiço está presente em boa parte das histórias de Lovecraft e pode ser observado, de maneira bastante nítida, em “O chamado de Cthulhu”. A partir desta constatação, podemos entender que, na passagem citada, um grupo de seres humanos é apresentado como fonte de puro horror. Para atingir este objetivo, Lovecraft desfigura violentamente as personagens, conferindo a elas uma série de traços monstruosos e animais. A caracterização do negro como monstro e animal deve-se estritamente ao fato de ser diferente e à intolerância com relação ao diferente. Houve cientistas que construíram teorias para justificar o preconceito, como Cesare Lombroso³¹⁹, para quem o “criminoso nato” apresentaria determinadas características somáticas a partir das quais seria possível antever os indivíduos que se voltariam para o crime. Os diferentes apresentariam uma natureza degenerativa e degenerada. Tal “raciocínio lógico” construiu uma equação que partia da diferença, passava pela degeneração, chegando ao horror e à criminalidade.³²⁰

Fica claro, portanto, que Lovecraft alicerça o pavor da cena em questão na origem mestiça daqueles homens; Lispector, por sua vez, busca afastar-se radicalmente deste tipo de proposta, chocando o leitor ao associar atos demoníacos a matéria tão familiar quanto o mais comum dos seres humanos.

A temática da “descoberta da verdade”, constantemente trabalhada nos textos da autora, ressurge neste conto como a própria justificativa dos rituais ligados ao mal. Em dois momentos diferentes da história, o deus andrógino explica – através da mente dos presentes – a razão pela qual eles deveriam entregar-se à libertinagem da escuridão: *“acontecida que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo*

³¹⁷ LOVECRAFT, H. P. 2000. Op. cit., p. 11.

³¹⁸ MIGUEL, Alcebíades D. Op. cit.

³¹⁹ CALHAU, Lélío Braga. Cesare Lombroso: Criminologia e a Escola Positiva do Direito Penal. **Jus Navigandi**, Teresina, ano 8, n. 210, 1 fev. 2004. Disponível em: <http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=4538>. Acesso em: 02 jul. 2009.

³²⁰ A abordagem de Lombroso é descendente direta da frenologia, criada pelo físico alemão Franz Joseph Gall no começo do século XIX e estreitamente relacionada a outros campos da caracterologia e fisiognomia (estudo das propriedades mentais a partir da fisionomia do indivíduo).

*pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de estar vivo”*³²¹. A deidade ainda define essa vivência como um “estado de choque”, trazendo o exemplo de uma moça ruiva que um dia se aterrorizara com uma banalidade qualquer, como uma música ou um ruído de passos – e que tomara um medo horrível de tudo ao seu redor, completamente acuada diante “*do espelho que a refletia*”³²². Novamente nos deparamos com o absoluto medo da vida que aparece em boa parte dos textos da autora. O medo de si mesmo, dada a complexidade do ser humano, e o medo do mundo como matéria viva e imprevisível. A partir do momento em que fica claro no texto o verdadeiro horror que cada sujeito vivencia, podemos também compreender a fuga em que se constituem as terríveis orgias da noite. Afinal, justifica Ele-ela, “*não há nada a temer, quando não se tem medo*”³²³.

Desta maneira, a experiência demoníaca vivida na escuridão mostra-se como o único caminho possível para se sentir, verdadeiramente, a existência. Ao contrário das donas de casa claricianas (como Ana, de “Amor”) que buscam desesperadamente o conforto do cotidiano quando se deparam com a sedutora desorganização do mundo, as personagens de “Onde estivestes de noite” decidem mergulhar fundo na liberdade do mal como forma de aceitação de todos os aspectos da vida. Nesse sentido, os adoradores de Ele-ela aproximam-se muito da escultora G.H., do romance *A paixão segundo G.H.*³²⁴. Em ambas narrativas de Lispector, a perigosa incursão pelo baixo e pelo grotesco parece ser o único caminho possível para aqueles que não conseguem ignorar as faces terríveis do ser humano:

eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam.³²⁵

³²¹ LISPECTOR, Clarice. 1999c. Op. cit., p. 48.

³²² Ibidem.

³²³ Ibidem.

³²⁴ LISPECTOR, Clarice. 1998e. Op. cit.

³²⁵ Idem. 1999c. Op. cit., p. 46-47.

No conto, evidencia-se o ódio como uma das sensações fundamentais para se evitar a dor do desconhecido: “o ódio era um vômito que os livrava de vômito maior, o vômito da alma”³²⁶.

4.4.3 Resquícios do horror cósmico

É interessante notarmos o fechamento do texto de Lovecraft, a fim de compará-lo ao de Lispector. Em “O chamado de Cthulhu”, o clímax da história se dá no momento em que marinheiros desavisados libertam o monstro sobrenatural e se deparam, completamente apavorados, com uma criatura gigantesca que não pertencia a este mundo. “A coisa não podia ser descrita – não existem palavras capazes de expressar tais abismos de loucura estridente e imemorial, tais contradições alienígenas de toda matéria, força e harmonia cósmica”³²⁷. Segundo a narrativa do marinheiro, dois homens morreram de puro pavor, enquanto outros três foram alcançados pelas garras do monstro. Dos dois que restaram, um enlouquecera por completo, vindo a morrer dias depois; o outro, após a façanha de confinar novamente o gigante em sua cripta, experimentou os delírios mais intensos até seu resgate. Assim, observa-se que todas as pessoas involuntariamente ligadas ao ocorrido estavam fadadas à morte. O próprio narrador explica o infortúnio:

Vi tudo o que o universo pode conter de horror, e depois disso até mesmo os céus primaveris e as flores de verão serão veneno para mim. Mas não creio que minha vida será longa. Como meu tio se foi, como o pobre Johansen se foi, também eu irei. Sei demais, e o culto ainda vive.³²⁸

Já em “Onde estivestes de noite”, vemos a realidade daqueles que fazem parte do culto ao deus andrógino. A partir do momento em que o dia nasce, há uma debandada geral e todos acordam em suas camas. A autora então monta uma sucessão de parágrafos

³²⁶ Ibidem.

³²⁷ LOVECRAFT, H. P.. 2000. Op. cit., p. 22.

³²⁸ Ibidem, p. 23.

justapostos que exibem momentos de cada indivíduo mencionado singularmente na cerimônia. Curiosamente, eles não se lembram de nada do que ocorrera na noite, mas memórias fragmentadas são percebidas em falas e atos isolados. Jubileu de Almeida ouve uma valsa de Strauss e sente que já a conhece, embora não se recorde de onde; o estudante lembra-se da palavra mais difícil do mundo, “gregotins”, e a anota; a jornalista afirma à amiga que pretende escrever um artigo sobre Magia Negra, inspiração que lhe viera da noite e não do *Exorcista*, livro da moda considerado “má literatura” (seria essa a opinião da própria Clarice ou ela jamais o lera?). Nas palavras de um “observador” presente na história, a autora parece justificar seu interesse pelo tema, quase que explicando ao leitor o porquê de conto tão único perante o conjunto de seus textos: “*é que o sobrenatural, divino ou demoníaco, é uma tentação desde o Egito, passando pela Idade Média até os romances baratos de mistério*”³²⁹.

O último parágrafo do texto é uma tentativa da narradora-autora de atestar a veracidade dos fatos narrados. No entanto, tal tarefa mostra-se penosa e assustadora pelo simples fato de confirmar a existência de entidades sobrenaturais e do mal em cada ser humano. Segundo ela, “*tudo que eu escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-deus*”³³⁰. A ideia de uma “mente universal” remete-nos diretamente ao horror cósmico utilizado por H. P. Lovecraft em seus contos. O autor ressalta as origens ancestrais desta forma de medo:

dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são

³²⁹ LISPECTOR, Clarice. 1999c. Op. cit., p. 55.

³³⁰ Ibidem, p. 56.

estritamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades.³³¹

O desconhecido em Lispector, como já mencionado, refere-se principalmente ao interior do próprio ser humano, muito mais ameaçador do que qualquer figura externa. Portanto, mesmo quando a autora apresenta elementos muito próximos dos utilizados pela literatura *pulp* de H. P. Lovecraft, observa-se uma reconfiguração das fontes do medo, sempre ligadas aos pontos ocultos de nosso próprio ser. A sensação de medo percebida pelo sujeito a partir da consciência de sua própria natureza é a forma de horror mais característica da literatura produzida por Clarice Lispector.

³³¹ LOVECRAFT, H. P.. 1978. Op. cit., p. 3.

Capítulo 5

Conclusão

As análises realizadas neste trabalho nos confirmam a relação estabelecida inicialmente entre o medo e a ficção de Clarice Lispector. Através de cada um dos contos explorados e da própria associação que alguns deles estabelecem com títulos da literatura de horror, diferentes aspectos do sentimento em questão podem ser percebidos na obra da autora. A participação do medo no momento decisivo de revelação das personagens é a situação mais comumente observada nos textos analisados. No entanto, existem desdobramentos da epifania que variam de uma narrativa para a outra, permitindo que o temor assuma feições mais complexas do que se poderia imaginar e afete a vida das protagonistas de maneiras distintas.

Um dos principais conceitos formulados a partir do exame dos contos claricianos é o do *medo de viver*. Independentemente da idade que possuem, personagens como Sofia, de “Os desastres de Sofia”³³², a jovem de “Mistério em São Cristóvão”³³³ e Ana, de “Amor”³³⁴, experimentam o horror que a possibilidade de uma existência plena e de uma liberdade sem limites é capaz de produzir. Este violento choque ocorre porque todas estas protagonistas estão imersas em um “estado de inocência” – conforme determina a teoria de Kierkegaard³³⁵ – que as torna fundamentalmente ignorantes em relação à existência humana. As crianças, as jovens e as adultas dos contos de Lispector encontram-se unidas por um desconhecimento quase infantil a respeito da vida e do complexo universo que as rodeia. Não por acaso, esta condição em que a ingenuidade predomina é chamada por Agamben³³⁶ de “infância”.

No entanto, a reação de cada uma destas personagens à tomada de consciência sobre o mundo varia de acordo com a fase em que se encontram. Uma leitura atenta dos contos

³³² LISPECTOR, Clarice. 1987. Op. cit.

³³³ Idem. 1998c. Op. cit.

³³⁴ Idem e ibidem.

³³⁵ Op. cit.

³³⁶ Op. cit.

revela que o período ideal para o enfrentamento da epifania é a juventude, época de impulsos e descobertas. As adolescentes de “Mistério em São Cristóvão”³³⁷ e “Preciosidade”³³⁸, por exemplo, aterrorizadas em um primeiro momento com a brusca realidade que lhes é apresentada, encaminham-se para um futuro de aceitação no final de suas narrativas. Já as crianças, como a impetuosa Sofia e a inquisidora Ofélia, repelem violentamente esta experiência, que se mostra prematura diante de sua insuficiente e despreparada compreensão do que é viver. Para as mulheres representadas por Ana, de “Amor”³³⁹, e Laura, de “A imitação da rosa”³⁴⁰, a inabilidade de absorver a mudança deve-se a um momento igualmente equivocado: o cotidiano seguro e previsível destas donas de casa sedimentou, há muito, o necessário ímpeto da descoberta. Assim, podemos notar que as personagens de Lispector não lidam com o medo da revelação epifânica do mesmo modo. O rompimento do “estado de inocência” em que se encontram gera desfechos diferenciados e condizentes com o comportamento que a autora atribui a cada faixa etária apresentada.

Tal estrutura relaciona-se diretamente com a noção do rito de passagem resgatada por Propp³⁴¹. Presente em grande parte dos contos maravilhosos, a ideia de uma travessia simbólica que tem como objetivo transformar um jovem imaturo em um adulto preparado enquadra-se perfeitamente ao formato das histórias de Clarice Lispector. Mesmo nos textos da autora em que o processo é repudiado pela personagem, fica claro que isso ocorre devido a uma incompatibilidade entre o período apropriado para a transição – ou seja, a juventude – e o período vivido pelo indivíduo. O rito de passagem transporta para as narrativas de Lispector elementos importantes para esta pesquisa, como o medo e a dor. Superar estes obstáculos significa que o sujeito está pronto para adentrar o universo adulto, um mundo de mais responsabilidades e mais conhecimento. Desta forma, o difícil amadurecimento das protagonistas claricianas pode ser comparado a um calvário, por sua trajetória de

³³⁷ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit.

³³⁸ Idem e ibidem.

³³⁹ Idem e ibidem.

³⁴⁰ Idem e ibidem.

³⁴¹ Op. cit.

sofrimento e provação. Na verdade, esta analogia é utilizada pela própria autora na construção de um dos seus romances mais conhecidos, *A paixão segundo G.H.*³⁴².

Esta dolorosa via crucis enfrentada pelas personagens ganha contornos da literatura de horror em algumas histórias, o que colabora com a formação de um estilo bastante individual de se trabalhar com o medo. A noção de *beleza ameaçadora* que permeia certos contos é uma destas manifestações. Diversos romances góticos já configuravam como perigoso aquilo que desperta, simultaneamente, medo e fascínio. Este interessante paradoxo do risco ajudou a compor figuras que fazem parte do imaginário popular, como o sedutor vampiro Drácula, retratado por Bram Stoker³⁴³. Aos poucos, a ideia se expande e passa a ser largamente associada ao gênero. Clarice Lispector parece incorporar a base deste conceito a alguns de seus textos, fazendo com que o medo se origine, muitas vezes, de uma visão absolutamente bela. É o que acontece em “A imitação da rosa”³⁴⁴, no instante em que Laura se depara com a imagem de um perfeito buquê de flores; ou em “Amor”³⁴⁵, quando Ana contempla a exótica natureza do Jardim Botânico; ou ainda em “Miss Algrave”³⁴⁶, que apresenta ao leitor uma estranha e sedutora divindade extraterrestre. Todos estes objetos mostram-se perigosos não por sua beleza, mas por aquilo que ela esconde. Eles representam um universo desconhecido a ser explorado, novas dimensões do eu e do mundo a serem descobertas. Cair na tentação que a beleza oferece mostra-se extremamente arriscado, já que o desejo sequioso da plenitude despertado por ela é frustrado devido a sua natureza essencialmente inalcançável. Assim, o medo atua nestas histórias de acordo com o sentido primário do termo – o de agente protetor – embora sua função não seja defender as personagens daquilo que elas veem. A verdadeira ameaça que ramos de rosas e deuses intergalácticos encobrem, nos contos de Clarice Lispector, é a mais pura vontade de viver.

Esta dualidade que se estabelece entre o visível e o invisível pode ser considerada uma das bases da literatura clariciana. Sem dúvida, ela vai muito além dos perigos que se apresentam às personagens. A leitura dos contos analisados neste trabalho mostra que o

³⁴² LISPECTOR, Clarice. 1998e. Op. cit.

³⁴³ STOKER, Bram. **Drácula**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.

³⁴⁴ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit.

³⁴⁵ Idem e ibidem.

³⁴⁶ Idem. 1998f. Op. cit.

próprio projeto de escrita da autora privilegia os aspectos ocultos do ser humano. Nesse sentido, o crítico Massaud Moisés³⁴⁷ afirma que a unidade dos textos curtos de Lispector é dada principalmente pelas *ações internas* das protagonistas, e não pelas *ações externas* – o que significa que os pensamentos e sentimentos são os reais guias do enredo. Por isso, elementos impalpáveis como o medo ganham uma enorme importância em sua obra. A exceção, dentro dos contos selecionados, fica por conta das narrativas de *A via crucis do corpo*³⁴⁸, caracterizadas pela exposição de uma realidade mais crua. Nelas, o encadeamento de eventos concretos se torna preponderante, fazendo com que o medo e outros sentimentos passem a ser aproveitados de uma nova maneira.

A revelação do invisível, na literatura de Lispector, é habilmente construída pela linguagem. Motivo de preocupação constante para a autora, esta ferramenta aparece retratada em seus textos como agente indispensável na busca pela verdade que se esconde por debaixo das máscaras. No entanto, Benedito Nunes³⁴⁹ lembra que a impossibilidade de expressar os sentidos da existência devido ao eterno processo construtivo do ser humano decreta a “falência da linguagem” e a consequente “assombração do silêncio”. Este cenário justifica as incessantes declarações de Lispector a respeito do medo que lhe infunde o ato de escrever. O resultado deste doloroso exercício parece ser apenas uma soma de revelações sobre a alma humana e um frustrante beco sem saída.

Nos contos analisados, alguns recursos tradicionalmente atribuídos à escrita da autora ajudam a representar o terror vivido pelas personagens. É o caso da repetição de frases e palavras, que busca enfatizar os momentos de grande desespero; das sentenças curtas, responsáveis por ampliar o efeito de tensão das cenas; e dos questionamentos, que colocam o que é desconhecido como uma ameaça presente. Além disso, algumas descrições aproximam-se muito das imagens retratadas na literatura do horror. A deformação sofrida pelo Jardim Botânico em “Amor”³⁵⁰ e a orgia demoníaca exposta em “Onde estivestes de noite”³⁵¹ são somente dois exemplos a serem lembrados.

³⁴⁷ apud SÁ, op. cit.

³⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. 1998f. Op. cit.

³⁴⁹ NUNES, Benedito. 1966. Op. cit.

³⁵⁰ LISPECTOR, Clarice. 1998c. Op. cit.

³⁵¹ LISPECTOR, Clarice. 1999c. Op. cit.

Contudo, as semelhanças apontadas neste trabalho entre a literatura de horror e a literatura produzida por Clarice Lispector não significam que a autora possa ser considerada uma legítima representante do gênero. Muitos outros aspectos de sua obra teriam que ser ignorados para que pudéssemos fazer tal afirmação – como a presença do amor, da sacralidade e do perdão em seus textos. O que podemos dizer é que existem elementos do horror aproveitados pela escritora, conforme observamos nas análises apresentadas, e que o medo assume um papel de grande relevância na construção de seus enredos. Sob uma perspectiva um pouco mais arriscada, poderíamos até mesmo sustentar que Lispector cria o seu próprio modelo de horror, evidenciando a angústia provocada nos indivíduos pelo assustador exercício de viver. Suas histórias são redutos de um medo que se alimenta, primordialmente, de conflitos internos do ser humano.

Deixamos nas últimas linhas deste trabalho a esperança de que novos olhares possam ser lançados para a temática do medo e para a literatura de Clarice Lispector a partir dos estudos aqui realizados.

Referências

1 Obras de Clarice Lispector

- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. **A descoberta do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. **A maçã no escuro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. **A Legião Estrangeira**. 6ª ed. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- _____. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998f.
- _____. **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

2 Obras sobre Clarice Lispector

- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- DUARTE, Edson Costa. **Clarice Lispector: a máscara nua**. Dissertação de Mestrado. DTL-IEL-UNICAMP, 1996.
- GOTLIB, Nádía B. **Clarice – uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.
- _____. **Clarice – Fotobiografia**. São Paulo: Edusp, 2008.
- KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005.
- NOLASCO, Edgar Cezar. **Restos de ficção: a criação biográfico-literária de Clarice Lispector**. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

_____. **O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Marcos A. O figurativo inominável: a *art pictures* de Clarice Lispector. In: **Múltiplos olhares sobre a linguagem, a arte e a ciência**. Rio Branco: Edufac, 2007. 1 CD ROM.

PESTANA, Dinis. **Os Desastres de Sofia e as Estruturas do Acaso**. 2005. Acesso em: 4 dez. 2008. Disponível em: <http://www.esenviseu.net/Principal/Actividades/URL/12/dinipestanaresumo.pdf>.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: **Flores na escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê, 1999.

REGUERA, Nilze M. de A. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em ‘A via crucis do corpo’**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. In: **Cadernos de Literatura Brasileira – Clarice Lispector**. Instituto Moreira Salles, 2004.

3 Obras gerais

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: a destruição da experiência e a origem da história**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

ALENCAR, José de. **Encarnação**. Rio de Janeiro: Garnier, 1992.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: **Obra Completa de Machado de Assis, vol. II**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna**. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- AZEVEDO, Estevão. **A filosofia da composição em “Wiliam Wilson”, de Edgar Allan Poe**. 2003. Disponível em: <http://www.geocities.com/estevaoazevedo/williamwilson.html>. Acesso em: 30 abr. 2008.
- BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BLACKWOOD, Algernon. Os Salgueiros. In: **A Casa do Passado**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BRAZIL, Carlos. **O terror depois do 11 de setembro de 2001**. [2004 ou 2005]. Disponível em: <http://www.universia.com.br/materia/imprimir.jsp?id=4955>. Acesso: 10 jul. 2008.
- CAUSO, Roberto de Sousa. **Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COELHO NETO, Henrique M. **A esfinge**. Porto: Lello, 1908.
- COMTE-SPONVILLE, André. Bom dia, angústia! In: **Bom dia, angústia!** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ENCICLOPÉDIA DO HOLOCAUSTO. **Pogroms**. Disponível em: <http://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10005183>. Acesso em: 22 mar. 2009.
- FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias sobre psicanálise, parte III, Teoria geral das neuroses: conferência XX – A vida sexual dos seres humanos. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Vol. XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- _____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud**. Vol. XX. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- _____. O Estranho. In: **Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud**. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

- GASPARI, Elio. A roda de Aquarius. In: **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENS, Rosa. Medo e terror na literatura infanto-juvenil brasileira. In: X CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOGIA, 2004, Rio de Janeiro. Cadernos do CNLF, Rio de Janeiro: UERJ, 2004. v. VIII. pp. 111-119.
- HAESBAERT, Rogério. **Dos múltiplos territórios à multiterritorialidade**. 2004. Disponível em: <http://www6.ufrgs.br/petgea/Artigo/rh.pdf>. Acesso: 10 jul 2008.
- HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Os pensadores. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>
- KIERKEGAARD, Sören. **O conceito da angústia**. Tradução de João Lopes Alves. Porto: Editorial Presença, 1962.
- KING, Stephen. **Dança macabra**: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- KUPSTAS, Márcia. **O demônio do computador**. São Paulo: Moderna, 1997.
- LEFEVRE, Silvia; SIMÕES, Maria Isabel; ALVARENGA, José Roberto. **Dicionário de mitologia greco-romana**. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- _____. O Chamado de Cthulhu. In: **O Horror em Red Hook**. Iluminuras: São Paulo, 2000.
- LUCCHESI, Ivo. **O desafio ante a justa medida**. 2006. Disponível em: <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=410JDB005>. Acesso: 10 jul. 2008.
- MIGUEL, Alcebíades Diniz. **A morfologia do horror – construção e percepção na obra lovecraftiana**. Dissertação de mestrado, Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 2006.
- NEIVA, Lia. **Não olhe atrás da porta**. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2005.

- _____. **Histórias de não se crer.** Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 2007.
- NETO, Coelho. **O duplo.** Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/16004>. Acesso em: 13 fev. 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A origem da tragédia.** Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/tragedia.html>. Acesso em: 10 mar. 2009.
- PERRAULT, Charles. **Cinderella.** São Paulo: Rideel, 2000.
- POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias.** São Paulo: Abril Cultural. 1978.
- _____. **Histórias Extraordinárias.** Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- PROPP, Vladimir. **Raízes históricas do conto maravilhoso.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RICE, Anne. **Entrevista com o vampiro.** Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- RIBEIRO, Renato J. Hobbes: o medo e a esperança In: **Os clássicos da política, vol. I, org. Francisco C. Weffort.** São Paulo: Ática, 1989. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/valerio/hobbesjanine.html>. Acesso: 08 jul. 2008.
- RUAS, Tabajara. **O fascínio.** Rio de Janeiro: Record, 1997.
- SANTOS, Josalba Fabiana dos. Monstros e duplos em “A menina morta”. In: Julio Jeha. (Org.). **Monstros e monstruosidades na literatura.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SEIXAS, Heloísa. **Pente de Vênus.** Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SHELLEY, Mary. **Frankenstein.** Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SILVA, Maria das Graças G. V. **O horror antigo e o horror moderno em ‘O tempo e o vento’ e ‘Noite’ de Erico Verissimo.** Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2004.
- STEVENSON, Robert Louis. **O médico e o monstro.** São Paulo: Martin Claret, 2002.
- STOKER, Bram. **Drácula.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 2002.
- TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo.** São Paulo: Unesp, 2006.