

EPPUR, SE MUOVE

BERTA WALDMAN  
VILMA ARÉAS  
Universidade Estadual de Campinas

“... Um é difícil de carregar, preciso de  
milhões de homens e mulheres...”  
Clarice Lispector

1.

Duas vezes, pelo menos, a maçã mudou o curso da História. Graças à primeira, “abriram-se os olhos de Adão e Eva, e reconheceram que estavam nus”, diz a Bíblia. Uma vez experimentada a maçã, ambos são expulsos do Paraíso.

A outra maçã entrou na História muitos milênios depois, no ano de 1666. Ao cair de uma árvore, despertou a curiosidade de Isaac Newton, que acabou formulando uma das mais importantes leis científicas: a lei da gravitação universal.

Essa mesma fruta perpassa a literatura no Ocidente até chegar ao romance de Clarice Lispector *A Maçã no Escuro*, tendo atravessado, entre outros, um célebre poema de Manuel Bandeira, onde ela se “queda”, simples, após ser alentada por símbolos variados.

Ora, inscrevendo-se também na rota dos saberes, aloja-se instavelmente o romance: a fruta mítica, antes de cair no chão obedecendo à lei da gravidade, é uma presa das mãos de Martim:

“Porque entender é um modo de olhar. Porque entender, aliás, é uma atitude. Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se desajeitado. E depois? Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essas coisas com seus falsos nomes. Sim, mas já as teria conhecido no escuro como um homem que dormiu com uma mulher”.

- p.332 -

2.

A viga principal de apoio na emaranhada construção de *A Maçã no Escuro* é a contrariedade, espécie de organização pela via da dessemelhança e ponto de

sustentação dos vários planos do romance: composição, tema, organização da linguagem e elementos das diversas categorias narrativas que nele convivem.

Será fácil percebermos, quanto a este último nível, a existência, no texto, de ingredientes da épica misturados à farsa, ao western, ao filme ou literatura de mistério, ao folhetim e à tradição da novelística amorosa - divergências estabilizadas pelo traço abrangente da narrativa policial, que ao final do romance acaba por se frustrar.

A linguagem, por sua vez, desliza da imagem fulgurante, que rebrilha na frase lapidar, ao clichê.

A generalidade mais ampla, do ponto de vista do tema, aponta para a alienação - e a tentativa de superá-la - como mola deflagradora do enredo.

"Tudo o que era sólido no entanto sempre pronto a se quebrar" (p.238), conclui o personagem, a respeito do movimento de uma sociedade que transformava seus figurantes em homens abstratos e automáticos, sem substância. Tornar-se concreto ou real exige de Martim, o protagonista, um ato de violência, ou "o grande pulo" que, uma vez perpetrado, o afasta daquela sociedade, movendo-o a buscar sua substância humana ou, para usarmos suas próprias palavras, o "lugar comum dos homens".

"Tudo correndo tão bem! Cada vez mais purificado. Mas no meio da noite de repente se acordava vomitando, perguntando-se entre uma náusea e outra - no meio da fantasmagórica revolução que é uma luz acesa na noite - o que é que durante o dia se comera que pudesse ter feito tanto mal!.../

Até que um dia um homem saía para o mundo 'para ver se é verdade'. Antes de morrer, um homem precisa saber se é verdade. Um dia enfim um homem tem que sair em busca do lugar comum de um homem. Então um dia o homem freta o seu navio. E, de madrugada, parte".

- p.49/50 -

Esse ato, ou "a grande cólera", que tem o condão de aglutinar em Martim as características de concretude, realidade e individualidade, marca o início de sua peregrinação, a partir de uma recusa da experiência anterior, materializada na rejeição da palavra e de sua prática social.

Atravessando uma terra devastada - tópico da modernidade e, aqui, "o coração do Brasil" - o personagem chega a uma fazenda habitada por três mulheres, uma criança e um empregado, onde se detém a maior parte do tempo narrativo, transformado, agora, em trabalhador braçal.

Na relação estabelecida com os habitantes da fazenda ele é o estrangeiro, acionador de um jogo de forças que traz à tona sentimentos - negados ou recolhidos - concretizados, por sua vez, em pequenos atos violentos: o amor como manipulação, a venalidade, a delação - que funcionam como ecos surdos do rompimento radical de Martim.

A vida no campo, até certo ponto, funda com a organização citadina um nítido pólo de oposição. A linguagem é reconquistada, com ela alguns símbolos fundamentais do homem, e a concretude é atingida; em suma, instala-se o personagem na **vida útil**. Martim tem a sensação de que realmente abandonara sua existência anterior, "quando pensar fora a ação inútil e o prazer apenas vergonhosos". (p.34)

A nova prática é representada emblematicamente por uma gravura popular, "de papelão duro sem moldura", pendurada numa das paredes do depósito on-

de se aloja Martim.

- sob a gravura, em letras graúdas e femininamente desenhadas como num bordado paciente, estava inscrito 'S. Crispim e S. Crispiniano'. Os olhos avermelhados do homem viram os dois santos em seu trabalho de sapateiro. Gostou muito da gravura. As mãos dos santos estavam por um instante paralisadas nas sandálias, num silêncio perfeito que o artista dera por acaso. Acima da auréola dos santos - dentro de um círculo esfumado para convenção a distância futura do acontecimento - estavam os mesmo S. Crispim e S. Crispiniano dessa vez fervendo dentro da caldeira. 'Diabo', grunhiu o homem, 'qual foi o crime deles?' Mas embaixo da caldeira, enquanto o futuro não sucedia, os santos verdes, azuis e amarelos - cores que em vez de violência davam à gravura o grande espaço que cabe numa igreja - enquanto o futuro não sucedia, os santos tinham a tranquila concentração que sandálias a consertar exigiam, como se nossa tarefa fossem as sandálias.

- p.87 -

Embora desconfiasse o personagem das "coisas simbólicas", a cena escorre para sua realidade ("O próprio depósito de lenha cheirava a sapateiro"), desdobrando uma nova perspectiva para o texto: a religiosa, em que o martírio surge como futuro pré-figurado do destino.

Assim, o herói que perfazia de certo modo o roteiro épico - por vezes sentia mesmo o luzir da própria armadura - ganha as tintas de um mártir cristão.

Podemos adiantar que esse cruzamento (épico versus cristianismo) é responsável por uma espécie de curto-circuito construtivo do texto e do destino do herói. Se não, vejamos: a busca fundamental do protagonista é "o lugar comum dos homens"; lugar que, definido a princípio como negação do abstrato social, ou "busca da verdade", se configura no correr do texto como "um lugar antes da ordem e do nome onde se é". (p.359)

No nível dos motivos - e não da construção do livro - alude-se aqui a um dos pólos de dilaceramento de Lispector, desde **Perto do Coração Selvagem**, entre inteligência especulativa e seu impulso de querer-se desfeita numa espécie de limbo pré-humano.<sup>1</sup>

A utopia desse projeto fracassa, embora seu alcance tenha sido simulado pelo personagem em alguns momentos, imaginariamente imitando plantas e bichos, no rigor da aprendizagem. Ao final, reenquadrado à vida social de forma degradante (é "corno" e "covarde", entre outros epítetos) esse lugar comum é alcançado ironicamente em termos de chavão lingüístico, que rebaixa o consensual exigido pela moldura épica. Ora, o principal elemento de corrosão dessa forma, e que serve de soleira aos aforismos que encerram o livro é justamente retirado da imitação banal de fórmulas da vida cristã: o "coração de Jesus exposto", humildes palavras evangélicas, a "mímica da ressurreição", a misericórdia representada pela estatuária tradicional religiosa ("... assim já tinham sido esculpidas imagens de mulheres e de homens ajoelhados, havia um longo passado de perdão e amor e sacrifício, não era coisa de que se pudesse escapar" - p.367), e assim por diante.

Martim tenta alcançar uma terceira margem ao final, rejeitando fórmulas e símbolos rançosos, mas essa tentativa não ultrapassa a esfera da subjetividade, não se concretiza no ato, não o protege, portanto, daquelas leis sociais das quais tenta-

ra escapar no início.

Mas essa conclusão de certo modo límpida mente a construção sinuosa do romance e não deixa de ser altamente insatisfatória, pois, a ser eficaz, implicaria um narrador menos colado ao percurso do personagem; ao contrário, ambos se vêem unidos nessa viagem obstinada que, em última análise, não deixa de ser a tentativa de recuperação da integridade do herói mítico (épico) no mundo moderno.<sup>2</sup> No entanto, essa proximidade narrador/personagem significa também uma esperteza e é altamente eficaz, pois situa a "tolice" ou os impasses de construção num lugar para sempre deslizante.

Nesse sentido, pode-se dizer que Martim se aproxima de um tipo de herói moderno feito de fragmentos, matizado de retalhos de textos mal lidos ou mal compreendidos, de tal forma que ele carece de unidade interior ou da "inteligência" da ação; de fato, o personagem pertence à genealogia satírica de Bloom, ou Bouvard e Pécuchet, além de outros protagonistas da obra da própria Lispector, como Virgínia, de *O Lustre*,<sup>3</sup>

As expressões petrificadas da língua - repetições, clichês, aforismos - têm um grande peso nessa construção, embora sua interpretação em textos de autores diversos apresentem coloração particular.

### 3.

Martim enfrenta o papel em branco e sente o fracasso. Aí ele tem a noção clara de que sua ação falhou. O livro que não se escreve, o livro falhado dentro do livro que se escreve aponta para a imperfeição da palavra e da linguagem como instrumento de expressão estética.

Querer a palavra equivale a um corpo que quer comida? A um corpo que quer uma mulher?

A linguagem, em *A Maçã no Escuro*, é empurrada para uma materialidade de coisa, de corpo, que ela não tem. Talvez, como diz Sartre<sup>4</sup>, essa materialidade da linguagem se encontre no lugar-comum.

Ora, na medida em que um possível projeto contido em *A Maçã no Escuro* seja o de revificar um problemático herói épico - que acaba por naufragar na banalidade da sociedade burguesa configurada lingüisticamente no lugar-comum - talvez valesse a pena traçar um histórico breve de seu uso.

Cavalcanti Proença<sup>5</sup> começa por observar a trajetória da própria linguagem na constituição do lugar-comum, ou das frases feitas:

"Andam de mão em mão, as palavras vão sendo suprimidas ou substituídas, alteradas na sua ordem, acrescentadas, ritmadas até chegarem a essa perfeição sem arestas, verdadeiros seixos rolados na corrente do tempo em que se consegue o máximo da impersonalidade das palavras em favor da frase."

- p. 81 -

A conclusão que se pode tirar dessa observação é que o uso moderno do clichê ou das máximas pode funcionar como dique à fantasia de autenticidade absoluta do EU que fala no texto. Tal postura se opõe ao mascaramento secular do sujeito lírico que se impôs na história, provocando a evidência enganadora de uma certa subjetividade.

Por sua vez, Mário de Andrade<sup>6</sup> afirma, a propósito de Mário Neme, que, embora a ambição do escritor seja a criação de uma língua coletiva, esta se mostra

impossível. A língua coletiva, quem a cria é ninguém. E acrescenta:

“... quando o romancista repete sem temor as mesmas palavras **mar verde, canto triste** ou junta a palavra **doce** a dezenas de substantivos, as palavras tendem a perder o valor qualificativo e plástico, formando legítimas entidades sonoras e rítmicas sem sentido consciente específico da mesma forma que os nomes de cidades e pessoas... É processo rítmico-musical comum aos aedos e rapsodistas, a um Homero como a um Manuel Riachão.”

- p. 127 -

Essa palavra comunitária, ligada à tradição do relato oral, como anota Mário ao nomear Homero, destaca a expressão cristalizada como parente do mito e do conto popular<sup>7</sup>. Os autores antigos e medievais, por sua vez, colecionavam milhares de refrões e aforismos para os passatempos da inteligência e os jogos de salão. O porta-voz dessa linguagem consensual e ética é a figura exemplar do herói<sup>8</sup>.

A partir do Romantismo, quando as construções estilísticas originais ganham cada vez mais importância, os clichês perdem a garantia de qualidade literária e passam apenas a enfeitar o estilo ou marcar um tipo de contexto (criação de cenários, como o romântico, por exemplo), carregando-o de significação simbólica (recolhendo os sinais, o leitor prepara-se para encontrar um certo sentido no que lê, pela marcação das cartas).

A visão sob luz negativa do aforismo e de outras expressões petrificadas da língua certamente data dessa época, julgados que foram como a contrafacção da originalidade<sup>9</sup>.

No entanto, sua configuração fechada, de completude, de coisa cristalizada, tem levado alguns autores, como Rifaterre<sup>10</sup>, a incluí-lo no que chama “estética da plenitude”: o clichê polarizaria as qualidades mais ou menos elevadas do objeto ou das situações, recusando os estados intermediários ou inacabados do real. Tem, portanto, um recorte altamente estilizado e sua tautologia acaba por controlar de perto a interpretação do leitor, constituindo, do ponto de vista lingüístico, um **sin-tagma eficaz**.

Do ponto de vista da literatura, entretanto, tal eficácia é acionada para resolver diferentes problemas da forma.

Se elegermos, por exemplo, na literatura brasileira, autores tão diferentes como Mário de Andrade, Guimarães Rosa ou Dalton Trevisan, observamos que o uso que fazem das expressões cristalizadas tem funcionalidade diversa. Enquanto o projeto de Mário no que respeita a esse item específico responde à necessidade de um mapeamento que desse conta das particularidades do caráter americano - projeto realizado à perfeição a partir do lugar de um narrador-contador-de-histórias que utiliza o registro dessa “língua coletiva” - Guimarães Rosa, ao enfrentar a dificuldade de falar literariamente de outra classe social - a pobreza - diminui a distância da matéria narrada, privilegiando a escuta das vozes humildes, enquanto mima ou refaz seu registro aforismático. “No mais, mesmo, da mesmice, sempre vem a novidade”<sup>11</sup>, pode funcionar emblematicamente a tal exercício.

Já em Dalton Trevisan, o clichê é responsável pela implantação do espaço oco no interior da linguagem. Ele funciona como uma espécie de fala falada que, ao mesmo tempo que tira de cena o sujeito, instala uma área de silêncio no corpo da linguagem. Então, das entranhas do discurso surge o silêncio como um outro em direção ao qual o primeiro caminha. Ora, essa impasse da linguagem é homólogo

ao de uma classe social pequeno-burguesa imobilizada e igualmente sem perspectivas de saída<sup>12</sup>.

Utilizando o mesmo elemento (mas o processo é outro), *A Maçã no Escuro* traça um percurso que repetitivamente esbarra numa situação de impasse.

Retomemos os momentos fundamentais de sua fábula, em relação ao uso da linguagem: fugindo da cidade onde vivia uma experiência existencial de impotência e descaracterização, a primeira atitude do protagonista é a escolha do silêncio. Faz uma penosa reflexão sobre o uso da linguagem, chegando à conclusão de que a sua prática convencional se equipara a outras injunções sociais das quais se afastara, na medida em que elas se exerciam às custas de seu extravio enquanto sujeito.

No campo, supostamente pólo oposto ao da cidade, o personagem encontra, entretanto, criaturas submetidas igualmente ao uso convencional de uma linguagem que inclusive fornece receitas aos sentimentos e às situações vividas, antecipando-se a esses. A farsa romântica de Ermelinda e as fantasias literárias de Vitória assim se justificam. Ora, Lispector caminha na contramão de toda uma corrente estética, pois nesse lugar, historicamente privilegiado como "locus amoenus" e reducto de autenticidade e de pureza, é que começam a proliferar abundantemente clichês e aforismos e situações também padronizadas, que se empilham de forma incoerente, o que funda a ironia do texto: o amor "para sempre", misturado a "a cavalo dado não se olham os dentes", "de um morto não se fala mal", etc, etc, etc. O uso é tão atropelado que às vezes aparecem aforismos invertidos, a exemplo de "o peru morre de véspera".

Tais expressões são enformadas por situações típicas, de folhetins do século passado; através dessa lente, Ermelinda se vê e a Martim, caracterizado como o cavaleiro andante que porta o amor como escudo (o que não impede a personagem de "enjoar" de seu amor e extinguir subitamente o clima romântico, reforçando o caráter precário da invenção amorosa).

Vitória por sua vez, revelando-se intimamente a Martim para contraponter sua imagem de mulher endurecida e fria, só tem a oferecer uma coleção enorme de provérbios e pensamentos, copiados durante anos; a promessa de um futuro livro de poesia se justifica a partir de a personagem ter "Muita vida interior" e conseguir estudar "no livro aberto da vida".

A comédia dessas ocorrências é criada pelo desajuste estridente entre a procura épica do personagem e as situações banalizadas que permeiam seu caminho, sentidas, entretanto, como excepcionais pelos personagens.

O lugar ocupado por Martim nesse bazar de clichês é o de destaque, mas a pergunta que se pode fazer a seu respeito é a mesma que muitos críticos formulam a propósito de *Bouvard et Pécuchet*: serão imbecis esses personagens<sup>13</sup>? Não há dúvida de que habitam um lugar de ambigüidade.

Antes de ser delatado e definitivamente reintegrado, como prisioneiro, na sociedade, Martim já percebera que fazia novamente parte da engrenagem alienante, e já se tinha afastado tanto de seu ato de violência, que "na verdade lhe parecia ter cometido um crime abstrato, e na verdade seu crime agora parecia mais com um pecado do espírito, apenas". (p.308)

A maneira como o livro desemboca numa avalanche de clichês e aforismos (inclusive chavões literários do romantismo) sela o fracasso da busca. A expressão cristalizada significa aqui claramente a impossibilidade do discurso individual e único na sociedade reificada; por tabela, a impossibilidade da constituição de um sujeito particular.

No plano da escrita literária a narrativa parece afirmar a impossibilidade

da total originalidade - tem de incorporar os "seixos rolados" e a prosa passada - presente embora em ruínas e a pique de se desmanchar em outra.

Podemos também pensar que a longa cena de pantomima em que Martim, de almejado herói se degrada em **clown**, com sua decorada e impossível lição aprendida com o pai, aponte para o oposto da auto-negação que vinha sendo exposta: numa pirueta de peripécia teatral, o personagem coloca clichê, aforismo, autoritarismo, obscurantismo inquisitorial, prepotência num mesmo saco, desvencilhando-se de tudo isso através da afirmação célebre de Galileu, obrigado a abjurar de suas convicções. Como sabemos, o sábio italiano pareceu concordar com seus algozes, embora soubesse que a Terra se move. **Eppur, se muove.**

Martim procede do mesmo modo: submete-se aos homens ("crê"), mas interiormente, através do apelo ao **seu** filho, destrói a sabedoria de **seu** pai (representa a pantomima, mas "não crê"):

"E ele - ele simplesmente não acreditava. **Eppur, se muove**, disse com uma teimosia de burro./.../ Porque eu, meu filho, eu só tenho fome. E esse modo instável de pegar no escuro uma maçã - sem que ela caia."

- p. 376 -

Podemos talvez nos satisfazer com a ironia de que esse "fato material" da linguagem concretizada no clichê corte rente a ilusão da rebeldia individual do personagem frente à sociedade capitalista, pois a frase célebre hoje não passa também de clichê.

## NOTAS

1. Cf. Roberto Schwarz, "Perto do Coração Selvagem", in **A Sereia e o Desconfiado**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.
2. Cf. Anatol Rosenfeld, **O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro**. S. Paulo, ed. Perspectiva, 1982.
3. Ver a propósito, neste número, o trabalho de Gilda de Mello e Souza.
4. Sartre, **L'Idiot de la Famille**. Paris, Gallimard, 1971.
5. Cavalcanti Proença, **Roteiro de Macunafma**, Rio, Civilização Brasileira, 1969.
6. Mário de Andrade, **O Empalhador de Passarinho**, S. Paulo, Martins /INL/MEC, 1972.
7. Luiz Costa Lima, **A Metamorfose do Silêncio**, Rio, Eldorado, 1974.
8. Ernst R. Curtius, **Literatura europea y Edad Media latina**, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
9. Cf. Sartre, op. cit., que extrai as consequências e implicações ideológicas da obsessão de Flaubert pelo lugar-comum.
10. M. Rifaterre, **Estilística Estrutural**. S. Paulo, Cultrix, 1973.

11. Citado por Alfredo Bosi, em "Céu, Inferno", ensaio que examina essa questão em Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, contido no livro de mesmo nome.
12. In "O Mundo-Provêrbio", ensaio sobre *I Malavoglia*, Antonio Candido aponta a convergência entre estrutura social fechada e expressões petrificadas da língua, tal como se dá no romance.
13. Cf. Lionel Trilling, *O Eu Romântico*. Rio, Lidoador, 1965.

## **BIBLIOGRAFIA**

- ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de Passarinho*. S. Paulo, Martins/INL/MEC, 1977.
- BOSI, Alfredo. *Céu Inferno*. S. Paulo, Ática, 1988.
- CURTIUS, E. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- LIMA, L. Costa. *A Metamorfose do Silêncio*. Rio, Eldorado, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio, Francisco Alves, 1961.
- PROENÇA, Cavalcanti. *Roteiro de Macunaima*. Rio, Civilização Brasileira, 1969.
- RIFATERRE, M. *Estilística Estrutural*. S. Paulo, Cultrix, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. S. Paulo, Perspectiva, 1982.
- SARTRE, L'Idiot de la Famile. Paris, Gallimard, 1971.
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado*. Rio, Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Antonio Candido de Mello e. "O Mundo Provêrbio" in *Língua e Literatura*, Revista dos Departamentos de Letras, USP, 1972.
- TRILLING, Lionel, *O Eu Romântico*. Rio, Lidador, 1965.