

“O ARTISTA PERFEITO”: CLARICE LISPECTOR E A POÉTICA DA INOCÊNCIA

Simone Rossinetti Rufinoni

siruf@hotmail.com

Na prosa de introspecção, eu e mundo interpenetram-se de modo peculiar. A sondagem dos subterrâneos do sujeito, apreendida por estratégias formais que primam pela *desrealização* – opção pela *antimimese* que se caracteriza pela dissolução dos alicerces da narrativa tradicional –, permite descortinar, por caminhos transversos, o complexo funcionamento da vida social. Os elementos que caracterizam a literatura de Clarice Lispector poderiam ser delineados a partir da perda do distanciamento entre homem e mundo necessário à vigência do pacto realista. Sob aproximação excessiva, ao borrarem-se os limites entre sujeito e objeto, potencializam-se os efeitos da observação da vida interior ou da imersão nos aspectos mezinhos do dia a dia, até que a vertigem de um deslumbramento momentâneo lança o indivíduo no torvelinho de uma reflexão maior, capaz de desentranhar da experiência fugaz o vestígio épico da busca pelo sentido da vida. A crítica enfatizou o peso desse *evento desencadeador* na obra clariceana, ao qual sucede o *instante iluminador* – uma variante, guardadas as devidas proporções, do episódio da *madelaine proustiana* –, fulguração já chamada de epifania, “vertiginoso relance” ou momento da *náusea*.¹ Devido à forte carga de enigma em sua produção,

¹ A esse respeito destaco as leituras de Gilda de Mello e Souza (1980), que se detém na análise do “vertiginoso relance”, como instantâneo em que se lê o sentido da vida, e de Benedito Nunes (1995), para quem o “descortínio silencioso” desencadeia a náusea sartriana, percepção física do absurdo da existência. Conferir também o famoso ensaio de Erich Auerbach (1976) “A meia marrom”.

as interpretações oscilaram entre o caráter positivo do percurso, de revelação com caráter sagrado; e o caráter negativo, associado à percepção do esvaziamento da experiência. A recorrência deste procedimento, para além da interpretação que lhe queiram dar, configura, sem dúvida, uma das linhas de força da obra de Clarice.

A esse propósito, ao se considerar as constantes de sua obra, aptas a perfazer o esboço da *poética* clariceana, chama a atenção a crônica, publicada em 1969, “O artista perfeito”, em que a autora sinteticamente expõe princípios cujas premissas nos encaminham para outra direção. Leia-se na íntegra a crônica de Clarice Lispector, copilada em *A descoberta do mundo*:

O artista perfeito

Não me lembro bem se é em *Les donnés immédiates de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição.

Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade.

Isso poderia levantar uma hipótese. Suponhamos que se pudesse educar, ou não educar, uma criança, tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se *habituasse*. Suponhamos ainda que, com o fim de mantê-la em campo sensato que lhe servisse de denominador comum com os outros homens lhe permitisse certa estabilidade indispensável para viver, dessem-lhe umas poucas noções utilitárias: mas utilitárias para serem utilitárias, comida para ser comida, bebida para ser bebida. E no resto a conservasse livre. Suponhamos então que essa criança se tornasse artista e fosse artista.

O primeiro problema surge: seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação.

Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte *fórmula* explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu. Nós, os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora do nosso alcance. Apesar de Chagall. É uma das poucas coisas das quais ainda não *servimos*. Essa criança, tornada homem-artista, teria pois os mesmos problemas fundamentais de alquimia.

Mas se homem, esse único, não fosse artista – não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior – não sentisse enfim

necessidade de *arte*, então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente. Não teríamos um artista. Teríamos um inocente. E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente.

Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que, se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (LISPECTOR, 1999, pp. 228-229)

O argumento central, ancorado na dicotomia utilitarismo *versus* inocência, traça, sob o signo da impossibilidade de realização no mundo empírico, um roteiro que orienta uma das especificidades da literatura de Clarice Lispector, a ser contemplada em textos aparentemente díspares. A crônica pode funcionar como pedra de toque de sua *poética*: a estratégia do discurso, ao recorrer a um exemplo hipotético – o da inocência irrefletida, incapaz, portanto, de ser arte –, permite observar elementos frequentes em sua produção. O desdobrar das possíveis acepções dessa ideia na obra da autora entremostra um arco que compreende diversas recorrências: o anseio de liberdade, a presença do bárbaro, a tendência ao silêncio, a construção literária do excluído e a vocação experimental.

Partindo de uma proposição de Bergson, segundo a qual “o grande artista seria aquele que tivesse (...) todos os sentidos libertos do utilitarismo”, Clarice discute a questão da criação artística como fuga da utilidade por intermédio da sugestão fantasiosa de um sujeito formado por uma recusa absoluta aos padrões de conduta mundanos. O artista deveria ou poderia ser aquele que foge à convenção, à regra: apreende a “verdadeira realidade” dada sua indisposição em face da convenção e sua predisposição à liberdade. Até esse ponto, uma definição reconhecível: o artista – e consequentemente a arte – assume atitude de antítese em face do mundo. No entanto, o argumento adquire nuances a partir da hipótese mobilizada, segundo a qual a existência de um processo formativo, desvinculado dos padrões reinantes, conduziria uma criança à liberdade total, a ponto desta não se acostumar, não se adequar. Ao comentar a necessária fuga do utilitarismo rumo à inocência para a criação artística, a autora diferencia tal empreitada quando feita por um homem comum e por um artista; este não pode prescindir do conhecimento dos males do mundo. Imbuído dessa problemática, empreenderia um retorno à inocência como libertação. Nesse percurso, o narrador indaga a respeito de uma imaginária criança *deseducada*: e se esse singular sujeito se tornasse

artista? Como tal, se a arte assume a ordem da oposição, qual seria sua apreensão do mundo? O artista é aquele naturalmente inocente? Uma vez que a condição do artista é a do dissenso, se a inocência olhasse o mundo como arte, o tornaria útil; mas, em outros termos, dado que se trata daquele que desconhece o útil do mundo. A criança-artista se libertaria de sua inocência pintando um céu que se pode comer e descobriria a “utilidade maravilhosa” contrária à “maravilhosa gratuidade”.

Esse homem hipotético possuiria uma liberdade perigosa capaz de dizer que o “rei está nu”. Despojado de máscaras, destituído de amarras, apto a combater as regras. Diz a autora que teríamos um profeta do presente e não do futuro. Alguém que olhasse o mundo sem o anteparo dos símbolos. Contudo, adverte: “arte não é inocência é tornar-se inocente”. Esse sujeito seria um inocente, uma espécie de príncipe Michkin, cuja *idiotia* ou solipsismo lhe permitiria afrontar a ordem com a serenidade de quem vê além dos dados banais. Apesar disso, tal sujeito não seria artista, pois, para se chegar à arte, deve “tornar-se inocente”, o que implica vivenciar o processo que leva à perda, à reflexão como etapa necessária à elaboração estética – imprescindível, portanto, a travessia pelo processo de desencantamento do mundo, já que “arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação”.

A etimologia ensina que “inocente” vem de *innocens*, aquele que não causa danos e não tem culpas. A arte, ao contrário, implica a aguda consciência do mal. O desajuste conduz ao paradoxo: a inocência almejada é conscientemente inocente, trata-se, pois, de uma construção estética nada inocente da inocência. Artifício refinado de pureza.

Sabe-se que nem toda forma de arte atende pelo princípio da “purificação”. Ao considerar a diferença entre a arte feita por crianças e a obra de Picasso – diferença entre a inocência e aquele que se tornou inocente – emerge a alusão à vertente primitivista da arte moderna. Há que se considerar o quanto algo da experiência primitivista de libertação das vanguardas sobrevive, mitigada e transformada, nesse percurso. Ilação que conduz à indagação acerca do estatuto dessa temática para a narrativa moderna. O pressuposto a ser considerado é o da oposição à civilização, quer esta assuma a face do culto ao inconsciente ou às formas das sociedades arcaicas – um primitivismo refinado, culto, negação que pressupõe o arsenal da civilização. Orienta a remissão ao que seja intocado pela cultura, a postura da desconfiança e da descrença ante os valores instituídos. Enredos e linguagem parecem comungar desse

receio: à rarefação do enredo responde a linguagem que se dilata, se esfarpia em indagações, se verte em autorreflexão, aproximando-se ora da metalinguagem, ora de exercícios experimentais que cada vez mais põem em xeque os limites da narrativa ou de gênero. É assim que a fatura literária participa dessa busca, na medida em que se aproxima do lacunar, do vazio e daquilo que se convencionou chamar do “silêncio” em arte.

A inocência pode assumir configurações várias. Inflexões que não se reduzem às conhecidas presenças da criança e dos animais na obra da autora.² Alguns exemplos poderão dar a medida de como a reflexão sobre o puro, ingênuo ou bárbaro, por oposição aos espécimes da civilização, corta sua obra, assumindo matizes por vezes muito específicos que vão da observação da vida miúda à modalidade do silêncio, ou da experimentação radical, passando pela reflexão sobre o papel da arte e do artista na sociedade – modos e formas da literatura procurar o inocente, explorando os modos da negação.³

A recusa à palavra desgastada, tornada instrumento da ordem social, aliada à busca da palavra intocada, símile do ideal, está no centro do conto “A mensagem” (1988). Nos termos da crônica, pode-se contemplar o ideal de inocência como insurgência contra o mundo e a linguagem que o legitima.⁴ Dois adolescentes se reconhecem estranhos ante o todo que os cerca e lhes acena com o império do senso comum e suas recompensas. Forjam um escudo de palavras como salvaguarda contra a onipresente ameaça. Unidos pela desconfiança, anseiam por refazer a linguagem que implicaria a não cooptação pelo mundo “dos outros”. Nesse processo, ingênua e heroicamente intentam renomear o mundo, possível vertigem

2 As crianças e os bichos são frequentes na obra da autora que se dedicou, inclusive, à literatura infantil. A respeito da presença da infância na obra da autora comenta o biógrafo Benjamin Moser (2013, p.470): “a nostalgia da infância foi ficando particularmente aguda à medida que Clarice ficava mais velha”.

3 O caráter metafórico da crônica fornece a hipótese da inocência como princípio estético, uma vez que o tema e suas inflexões cortam a obra da autora. Contudo, cabe notar, que, ao mesmo tempo em que os modos e formas dessa temática, ao expressarem a recusa ao mundo, se fazem índice de resistência, o lado oposto, a saber, o tema da perversidade, terá consequências semelhantes. Isto é: tanto a pureza, quanto a maldade irão, na obra da autora, incorporar a oposição à norma, à lei e, portanto, à ordem corrompida do mundo.

4 O desafio da negação à palavra apresenta similitudes com o Ideal, projeção de um mundo inalcançável propugnado pelo artista: “O ideal seria cada poeta ter sua própria linguagem, específica para sua necessidade expressiva; dada a natureza social e convencionalizada da fala humana, tal linguagem só pode ser o silêncio” (STEINER, 1988, p. 69).

à margem do *coração selvagem* almejado. A princípio, concordam em chamar de “angústia” aquilo que experimentam e que os distingue; já o que desconhecem e procuram nomeiam de a “mensagem”; e investem contra a “poesia” – “Poesia era a palavra dos mais velhos” – talvez – sugere Clarice – não desconfiando que o que anseiam mais fortemente estaria inserido nela.⁵ O embate assume a forma da investida contra os signos, pois que representantes do mundo convencional, cujo hábito e senso-comum induzem à aceitação. Associam o comportamento respeitoso à adesão à ordem, que intuem representante do que lhes causa o inomeado mal-estar, ao qual chamam de *angústia*. Em pauta está a difícil resistência ao mundo que entendem como opressor; este, alicerçado sob os signos, onde jazem os códigos legitimadores da falsa harmonia, deve ser combatido por meio da linguagem.

A fim de imporem sua marca, elegem a crítica aos signos como plataforma de resistência e, nesse sentido, o conto aponta para uma questão recorrente na obra da autora: a desconfiança em relação às palavras. O próprio termo que os une – a angústia – está sujeito ao desgaste:

Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia (Eles queriam um dia escrever). A palavra angústia passou a tomar aquele tom que os outros usavam, e passou a ser um motivo de leve hostilidade entre ambos. (LISPECTOR, 1988, p.121)

O estar-no-mundo assume a face da recusa ao signo, onde se depositaram séculos de civilização. Participa dessa difícil aventura, o desejo de alcançar a *inocência*, uma vez que se querem anteriores à ordem instituída – e corrompida – do discurso. Não por acaso, várias palavras grafadas em itálico aludem à possível pureza no âmbito da linguagem, oposta ao império do senso comum: eles queriam ser *autênticos*; queriam a *verdade*; orgulhavam-se de serem diferentes dos *outros*; temiam a *normalidade*. Também não é à toa que o ideal de mundo refeito passa pelo desejo de escrever.

⁵ “Um modo possível de se salvarem seria o que eles chamaram de poesia” (LISPECTOR, 1988, p. 124). Não lhes poderia ocorrer que a poesia é a forma por excelência da oposição, como expressam as palavras de Enzensberger (1985, p.46): “dizer que o poema não é mercadoria não é de modo algum uma frase idealista. Desde o começo a poesia moderna desejou subtrair o poema à lei do mercado (...) Da mesma forma, o mais alienado texto de Arp ou Eluard já é poésie engagée pelo simples fato de ser poesia: oposição, não-acordo com o estabelecido”.

A aura de mistério que envolve o conto não esclarece exatamente o que procuram – “Que é, afinal, que eles queriam?” indaga o narrador –, imersos no processo cego da busca por excelência, suspeitam de tudo, das palavras a seus próprios atos. O titubeio em face da identificação do objeto combatido apreende a dinâmica do mal-estar generalizado próprio daquele que capta a força invisível dos imperativos sociais sem conseguir sopesá-los suficientemente. O ato da procura é mais relevante que o possível êxito. A fase da vida em que se encontram – a adolescência – também é determinante: possuem a selvageria necessária ao embate e se fecham às seduções do mundo. Vivem os resquícios da inocência infantil, unida à revolta e à vertiginosa e heroica arrogância. Bárbaros e sublimes, eles têm o pendor em ser do *contra*, mas contra o quê lutam? A incapacidade de resposta reside no próprio desconhecimento do processo e a sensibilidade afim à negação deriva da coragem desse tempo intermediário – o que resta da infância aliado ao melhor do ser adulto – que lhes permite facultar um modo de ser limítrofe, anterior à adesão irrefletida ao *mundo feito*, o mundo dos outros.

O ideal os sufocava, o tempo passava inútil, a urgência os chamava – eles não sabiam para o que caminhavam, e o caminho os chamava. Um pedia muito do outro, mas é que ambos tinham a mesma carência, e jamais procurariam um par mais velho que lhes ensinasse, por que não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito. (LISPECTOR, 1988, p.124)

O clímax do conto ocorre quando se encontram com uma casa comum e misteriosa: “Uma grande casa enraizada”. A morada faz-se “catedral do medo solidificado” que apreende e neutraliza o íntimo impulso à rebeldia: “a casa era *angustiada*” (grifo da autora). Assim, passa a representar tudo o que repelem: a tradição, as regras, o mundo organizado e a adesão a ele. Além disso, erige-se *locus* privilegiado do passado e da tradição: ecoa o espaço privado, morada da estrutura social ancorada na família, campo alheio à emancipação do sujeito. Responsável pelo “instante vertiginoso”, a casa os lança no lodo da sua condição como homem e mulher reféns da história – o rapaz julgando a moça ridícula, reduzida a sua condição de gênero; a moça desorientada, impelida à fuga, envergonhada. Como se a fábula da aquisição da vida adulta implicasse necessariamente perda e desconsolo – o narrador revela-se mais impiedoso com o rapaz, em quem o desconcerto se resolve na constatação da força, cujas marcas do patriarcalismo não escondem certa puerilidade insana estampada no ridículo “Mamãe”, balbuciado ao final.

A casa os tragou: “tinham sido capturados”. Qual esfinge, cuja sentença final também repousa no enigma da palavra, a aparição real e fantástica aniquilou o impulso ao autoconhecimento ou à emancipação. Algo do mal-assombramento presente nas casas que cortam os romances da década de 1930 sobrevive sutilmente transformado nessa miragem: por um lado, a morada ecoa os males da sociabilidade brasileira, inimiga da individualização; por outro, reverbera a atmosfera de sandice resultante do solapamento da instância pessoal. Malgrado a busca pelo ideal de liberdade, traduzido pela recusa ao discurso aviltado, terminam reféns da ordem da família. A casa – tradição, prisão, hospício – aparece estruturalmente como objeto desencadeador da vertigem; o instante revelador subsequente traz a dor da perda e a inexorável condenação à vida adestrada.⁶

Adultos e atraídos para a normalidade, eles crescem afinal. A casa incorpora o mal que evitavam: as palavras ocas, o papel social já traçado – a solidez necessária à vida medíocre. Distantes da inocência, salvos para a vida comum: cooptados.

A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de busca de expressão. Procurar a expressão, por uma vida inteira que fosse, seria em si um divertimento, amargo e perplexo, mas divertimento, e seria uma divergência que pouco a pouco os afastaria da perigosa verdade – e os salvaria. (LISPECTOR, 1988, p. 130)

Estariam salvos se distantes da “perigosa verdade”: salvos para a sociedade e perdidos para o futuro renovado que tanto ansiavam. “Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, dai-nos o futuro” (LISPECTOR, 1988, p. 130). Os adolescentes procuraram o impossível ao desejar ostentar o “puro rosto” em substituição à máscara; nesta repousa a incontornável escolha humana de representar-se a si mesmo.⁷ Viver

6 Em caminho diverso situa-se a análise desse conto feita por Leyla Perrone-Moisés (1990). A autora aborda a presença do topos literário da casa mal-assombrada, recorrente nas narrativas fantásticas, e conclui que a grande questão do texto é a busca da verdade relacionada à linguagem, da qual participam tanto os personagens quanto o leitor.

7 Na crônica “Persona” – a propósito do filme homônimo de Ingmar Bergman – posiciona-se Clarice a respeito da oposição face/ máscara diante do processo de amadurecimento: “Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um dar-se tão importante quanto

sob um disfarce traduz o processo de amadurecimento necessariamente atrelado à perda das ilusões e à adesão ao “mundo feito”; uma vez distantes do “futuro”, restam presas do “passado”, com a conseqüente renúncia à pureza almejada.

De modo oblíquo, em breve passagem, o narrador é sutil, porém contundente, ao enunciar o maior inimigo: “(...) emudecidos como estavam, nem lhes ocorreria acusar a sociedade”. Mudez e sociedade: o conto dramatiza a busca pelo intocado na esfera do discurso como modo possível de enfrentamento em tempos hostis à emancipação. A supressão da voz é tema recorrente na obra da autora de onde despontam várias modalidades do silêncio.⁸

Identificar na palavra o receptáculo da ideologia se faz moderna apreensão dos impasses do engajamento, oferecendo a sutileza da metalinguagem como via possível de compromisso. Apesar do recurso configurar resistência passiva, subterrânea, é inegável a força da postura de negação e dissenso. Pressentir a liberdade no ato escolhido da inadaptabilidade traz embutida a percepção tateante de uma realidade opressora, de um perigo inomeado e, contudo, fatal. Ante as benesses com que o mundo administrado lhes acena, os garotos parecem reeditar a divisa do escrivo de Melville: “Preferiria não”.

Outra face da inocência perdida, agora sob a égide do *bárbaro*, é entrevista em “A menor mulher do mundo”. Neste conto, Clarice constrói uma personagem alheia ao mundo civilizado; a ficção criada dá conta de uma pigmeia, pertencente a uma tribo da África, cuja existência se cola à natureza. A inocência é, agora, a do intocado pelos males do mundo, cuja imagem, contudo, está sujeita à representação literária – esfera cujo refinamento não condiz com a pureza do selvagem – que nos é dada pelo narrador ao orquestrar as vozes das sete casas que a veem e interpretam. Os olhares que a aprisionam estão sujeitos à vertigem da felicidade burguesa: a fantasia da família perfeita, branca e mediana, cercada de mercadorias

o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. É a hora da escolha”. (LISPECTOR, 1999, p. 80). Cabe lembrar que o filme aborda a história de uma atriz que decide abster-se do mundo calando-se voluntariamente, temática que remete às nuances do silêncio em Clarice.

8 A negação da fala relacionada à fuga do mundo e à autoanálise está no centro do argumento do romance *A maçã no escuro*.

domésticas, ávida por ampliar o âmbito do consumo. O dialogismo é, a um só tempo, moderno e patriarcal. Talhado pela modernização conservadora, alterna o pressuposto moderno e democrático do reconhecimento da alteridade à imediata subjugação; são flagrantes os indícios de violência travestidos de generosidade. É assim que, de modos diversos, todos desejam, a seu bel-prazer, instrumentalizar a mulherzinha que vai de filha a brinquedo, passando por serviçal e bicho doméstico. Pela via das subjetividades superficialmente evocadas, encenam-se os paradoxais modos da cordialidade nacional. O tom melífluo empregado é característico da dominação privada, inimiga da atribuição da cidadania. Se a cordialidade embute a ânsia de aniquilamento do outro, sua interdição da vida comum, aqui ela ainda é mais enfatizada devido à estratégia que faz da personagem alguém que emergiu do espaço da natureza. No entanto, tornada, graças ao caçador, objeto de observação do mundo civilizado, sua possível humanidade só se daria no espaço da vida pública. O conto, contudo, a faz refém do âmbito doméstico, indisposto ao reconhecimento da alteridade legítima e sintomaticamente marcado por subjetividades deformadas, massificadas, devoradoras. Sujeita à família e alijada da esfera pública, ela fará as vezes de objeto ou escravo – sujeito-objeto.

Há claramente uma inflexão da ideia de *inocência* no conto. A personagem é desprovida da camada civilizatória que nos dá sustentação: seu estar-no-mundo é imune à noção de representação, ela não sabe como é ser para o outro, ela simplesmente é – como um bicho. Sem modos, máscaras ou símbolos, sua existência é bruta, sem desvãos. A incapacidade de dissimulação ou de representar-se a si mesma a torna objeto por excelência da interpretação daqueles que acabam por se revelar mais selvagens do que desejariam ser, pondo a nu a barbárie fundadora da civilização.

Nesse sentido, a personagem, composta por vários estigmas de inferioridade natural e social – é mulher, africana, pigmeia, selvagem –, é construção elaborada a fim de despertar, por contraste, o avesso do sujeito civilizado. Cada uma das casas procura, à sua maneira, e como mosaico de polifonia paradoxalmente uniforme, destruir a diferença. Anular a alteridade implicará doar-lhe significado e função reconhecíveis; eles a *civilizam*, por assim dizer.

A coisa estranha torna-se humana na medida em que é criança, bicho, empregada, milagre. Ao inocente é dada uma função no mundo, assim ele passa a ser algo ou um quase alguém. O sentido da oposição

inocência x utilidade assume, aqui, uma tonalidade feroz: trata-se da vocação predatória do humano como substrato de civilidade, numa lógica perversa e invertida, uma vez que só a coisificação lhe dará legitimidade.

A esse título, cabe observar como Clarice joga com as possíveis acepções da ideia de *devoração*. A certa altura, diante do explorador, a mulher ri:

Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objeto secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão delicado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado. (LISPECTOR, 1998, p. 74)

O temor ante os canibais serve como conteúdo manifesto do ato de devorar; entretanto, a representação caricata do sujeito supostamente moderno e altruísta revela o caráter dúplice do termo: se, por um lado, o riso atende à fruição de mais um instante de sobrevivência; por outro, a devoração alude ao processo de aniquilamento do outro. Nesse sentido, não ser devorado implica o difícil reconhecimento da alteridade – “não ser devorado é o objeto secreto de toda uma vida” –; o ponto de vista do narrador distancia-se e destaca-se em meio à apreensão da interioridade da personagem, desvelando outra camada de leitura. A menor mulher é o outro absoluto apto a ser devorado pelos olhares socialmente aceitos: a ciência, a cultura, o senso comum.

A personagem – alcunhada pelo caçador de “Pequena Flor”, em flagrante estratégia de domesticação do diferente – é construção literária algo grotesca, modo capaz de despertar, por sua vez, o grotesco do sujeito medíocre. Sua inocência inclassificável precipita aqueles que a miram no desespero. Mas o conto oferta outra dobra da questão: brota novo estranhamento dentro do estranhamento; além da desordem relativa à desierarquização das ordens do cotidiano, causada pela irrupção da imagem da anã, é o próprio domínio do familiar que se desvenda estranho a nossos olhos. Tal recurso estético mobilizado desvenda como as construções sociais são artifícios altamente alienantes, como a sociedade, entrevista pelas lentes do microscópio, ampara-se em outro modo de barbárie. Assim é que os inofensivos cidadãos desnudam-se monstruosos ante o outro absoluto. O estranho mora no mais comum, a anã se torna vítima de uma loucura civilizada, polida e muito classe média.

Como prosseguimento da dialética que envolve a alteridade e suas representações, numa breve passagem, o desnorteio desencadeado pela notícia da existência da pigmeia terá sua contraparte no estranhamento que o pesquisador lhe causará: ela também experimentará o grotesco em face dele. Como seus sentidos não são adestrados, nem tampouco o sentido de utilidade é o mesmo, ela anseia comê-lo – um pouco como o artista impossível da crônica comeria o céu, o que remete à “utilidade maravilhosa” que transmutaria a gratuidade em utilidade: “Ele devia ser azedo” (LISPECTOR, 1998, p. 75).

Clarice parece vingar-se concedendo à mulherzinha a alteridade necessária à visão singularizada do que nos é alheio, o que é corroborado pela singular crítica à introspecção como privilégio civilizado. Curiosa inversão, de onde não escapa certo olhar crítico frente à própria vertente da literatura à qual se filia. A sondagem interior característica da moderna prosa psicológica, comumente atribuída ao sujeito culto que se autoanalisa, é destronada:

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê. Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador – pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, *porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade* – pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota... (LISPECTOR, 1998, p. 74, grifo nosso)

A inversão consiste em atribuir ao bárbaro a profundidade associada ao requinte civilizado – “não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade”. Conferir o grau maior ao que é menor, o mais alto sentimento desentranhado da carência, a redução que induz à complexidade; assim, se o despojamento a faz amar sem subterfúgios, os recursos que lhe faltam comporiam a pátina necessária ao logro da máscara social. Como contraponto, resta à sociedade a verdadeira superficialidade, bem ilustrada, aliás, pelos disfarces cínicos das subjetividades fugazmente entrevistadas.

A passagem remete, ainda, à distinção entre “impressão” e “expressão” comentada por Clarice em carta, e observada por Benjamin Moser, a propósito de *A cidade sitiada*. Assim como os animais ou Lucrecia, a protagonista do romance, a pequenina mulher é profunda à medida que

está liberta da interpretação de si obtida por meio da introspecção. Sua natureza a permite ser a própria coisa, sem atender a necessidade de *expressá-la*. As palavras de Clarice, a propósito dos cavalos e da personagem Lucrecia, ajustam-se à anã do conto: nela “a impressão já é expressão”.⁹

A personagem – sua construção, bem como sua posição no enredo – enquanto sujeito desprovido de subjetividade reconhecível, instaura o deslumbramento desconcertante do óbvio; sua existência lembra a todos, despudoradamente, que o rei está nu. O ato de desvestir o mundo de seus invólucros amortecedores é, no conto, trabalhado por artifício que lembra as mil e uma noites; “como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa” (LISPECTOR, 1998, p. 68) – no fundo mais fundo da África, a tribo mais afastada das tribos, o menor ser humano dentre os menores. Além disso, (horror dos horrores!) a miniatura de gente traz dentro de si outra mais absurda e diminuta vida: está prenhe. O sistema de encaixes também se comunica à forma cujas dobras desmascaram a civilização, que surge ainda mais desamparada que a mulher sujeita aos canibais: o caçador capta a mulher que, por sua vez, é captada pelo jornal, de onde invade lares instilando a cruel estranheza que assalta suas vidas. Do externo ao mais íntimo, o estranho é alimento de consumo e desencadeador de perversidades. Não só o bárbaro da personagem, mas a estratégia sofisticada com que a literatura róia a solidez da vida instituída, expõe a perigosa nudez do irrepresentável.

Pequena Flor é *amoral*. Nesse caso, não se trata de uma escolha consciente, reflexiva como a que levou certos personagens como Joana e Martim à busca e exploração do mal, a fim de se oporem às instituições, mas no sentido em que ela está além – ou aquém – do bem e do mal. Como parte da natureza e à margem da sociedade, sua existência repele os critérios da moralidade.¹⁰

Tal qual a criança da crônica, a inocência sem peias da mulherzinha nunca a faria artista, de vez que não lhe ocorreu o descolamento da esfera da natureza, imprescindível à reflexão, por meio da qual a harmonia

9 Em carta da autora citada por Benjamin Moser (2013, p.311): “Sem as armas da inteligência, que aspira, no entanto, a essa espécie de integridade espiritual de um cavalo, que não ‘reparte’ o que vê, que não tem uma ‘visão vocabular’ ou mental das coisas, que não sente a necessidade de completar a impressão com a expressão – cavalo em que há o milagre de a expressão ser total – tal [sic] real – que nele a impressão já é expressão”.

10 Benjamin Moser (2013) comenta a presença de Spinoza na concepção de natureza presente em textos da autora.

será sempre almejada e jamais obtida.¹¹ No entanto, a inocência é um recurso claramente mobilizado a fim de se expor a miríade de reações barbaramente civilizadas que, pretendendo acolhê-la, a devoram. Não se trata do artista que almejou ser puro, mas de um objeto por meio do qual, ao se encenar a interpretação da pureza como barbárie, desvelam-se os perturbadores meandros da vida social.

Sob esse ponto de vista, contos tão diferentes como “A mensagem” e “A menor mulher do mundo” parecem adquirir certa identidade, permitindo esboçar uma poética. Subjaz aos assuntos a elaboração da ideia de inocência como uma poética comum: no primeiro comparece como modo de não aceitação da ordem vigente; no segundo, o homem natural desmitologizado desnuda a barbárie da sociedade pretensamente moderna. Em ambos os casos, contudo, permanece intocada a questão do ponto de vista da representação e a esfera da forma não parece incorporar a reflexão proposta pela crônica.

Representante de uma literatura que testemunha desconfiança em face das palavras, enraizada na ficção pós-30 que não se rende ao naturalismo, o embuste ou despiamento estético consubstancia-se nos modos como a literatura apreende a representação e o papel do artista. Não há como não recorrer à experiência de *A hora da estrela*, onde a dicotomia abordada na crônica assume caráter dúplice: como componente da personagem Macabéa e como parte do papel da arte e da função do artista. Desse modo, compreendida enquanto traço poético, a temática da inocência incide sobre o papel do escritor e da função da arte, participando do olhar que formaliza o mundo.

Na novela, a inocência irá avizinhar-se da pobreza, aproximação que se dá pelo coeficiente de negação. Se os desdobramentos aqui considerados passaram pelas ideias de pureza e barbárie, agora assumirão os matizes da simplicidade, da ignorância e da miserabilidade. O despojamento do arcabouço civilizado irá se comunicar com o socialmente despossuído. Os termos aproximam-se pela carga negativa que comportam: aquele que não pecou e não tem culpas aparenta-se àquele que não tem nada de seu. Daí a insistência na difícil coincidência entre objeto e representação: à singeleza

¹¹ Vale lembrar a oposição entre o apelo à poesia do mundo natural, cara ao que Schiller chama de modo ingênuo e a poesia sentimental, própria da constatação da inexorabilidade dos conflitos do mundo. Desejar a harmonia perdida pressupõe sabê-la, de antemão, inalcançável (Cf. Friedrich Schiller, Poesia ingênuo e sentimental).

da personagem deve corresponder uma narrativa também com sinal de menos. Chama a atenção o quanto a esfera genérica da inculpabilidade do bárbaro adquire tonalidades concretas ante o chão histórico delimitado; desse modo, a culpa, agora, incidirá sobre o narrador, vertendo-se em culpa de classe.

O narrador-protagonista, Rodrigo S. M, expõe a busca pela simplicidade ao desejar despojar-se de seus atributos de classe como expediente que lhe pudesse fraquear acesso à pobreza social e existencial de sua criatura, Macabéa.¹² Rodrigo almeja tornar-se inocente a fim de se acercar da parca existência de sua heroína. No entanto, sabe-se representante de uma classe, detentor da língua e de suas estratégias, enunciador de uma voz socialmente inaudível, mergulhado na matéria impura da pobreza, alienação e exploração. O exaspero em torno da adequação criador/criatura marca a narrativa pela obsessão com o despojamento, espécie de construção de um simulacro de condição de indigência apta a criar um lugar de fala infenso à civilidade. Em várias passagens, Rodrigo testemunha esse desejo, espécie de exercício da pobreza a fim de acercar-se da pobreza real:

(...) quero andar nu ou em farrapos.

(...) para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada.

(...) para poder captar sua alma tenho que me alimentar frugalmente de frutas

(...) abster-me de sexo e futebol. (LISPECTOR, 1999, pp. 19 e 22)

Enquanto o narrador pretende pôr-se ao nível da nordestina, a forma também parece sofrer os abalos dessa difícil busca pelo simples: “Prendo (...) escrever de modo cada vez mais simples. Aliás o material de que disponho é parco e singelo demais” (LISPECTOR, 1999, p 14), o que

12 Gilberto Figueiredo Martins (2010, p.116) pontua, por um lado, o caráter de ascese no exercício de nivelamento entre criador e criatura e, por outro, considera a hipótese do caráter dissimulado do discurso do narrador: “(...) Rodrigo constrói certas estratégias de aproximação que supostamente poderiam garantir algum nivelamento com a criatura que decide retratar; assim, bem ao gosto asceta, propõe-se a, enquanto escreve, colocar-se no nível da nordestina e, para tanto, prescinde do luxo nesse período, abstendo-se de sexo, vivendo do mínimo, alimentando-se mal, descuidando-se da aparência pessoal, desprezando a vaidade. Entretanto, impedido de efetivamente sofrer-com, de sentir compaixão (no sentido lato da palavra), pateticamente se evidenciam a simulação e o falseamento da empreitada”.

lhe faz considerar a falsa equação entre a beleza da arte e a pobreza do mundo: “não vou enfeitar a palavra pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome” (LISPECTOR, 1999, p 15).

A inocência molda Macabéa de modo diverso do que ocorre com a personagem de “A menor mulher do mundo”. Sua condição de extrema marginalidade a faz deslocada; porém, apesar de sua inconsciência, está irremediavelmente imersa na sociedade. Caberia a indagação a respeito do sentido de seu alheamento: seria inocência ou alienação? Algo da pureza da pequena africana sobrevive nessa nordestina espoliada, mas o tratamento ficcional é outro: se no conto, pouco verossímil e embebido em fina ironia, a sociedade comparecia como plataforma de comparação, agora a opressão é objetiva e a personagem, desentranhada do Brasil real.

Macabéa vive num limbo entre o ser e o não ser – “ela vive num limbo impessoal” –, tornam-se indistinguíveis os limites entre a inocência e a alienação de que é vítima. A narrativa expõe sua inocência exacerbada, quase doentia: “ela era de leve como uma idiota, só que não era. Não sabia que era infeliz” (LISPECTOR, 1999, p. 26). “Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota” (LISPECTOR, 1999, p. 30).

As menções à estranha inocência de Macabéa compõem articuladas à ideia de *idiotia*. Na acepção original, que remonta ao mundo grego, “idiota” referia-se ao sujeito restrito à esfera privada, aquele que não acedeu à cidadania necessária para adentrar o espaço público.¹³ Ganha relevância, a partir dessa inferência, a relação entre idiotia, o questionamento identitário e o apagamento da personagem na esfera pública. O desconhecimento de si e a invisibilidade social conduzem ao consequente alijamento da esfera da satisfação pessoal: são frequentes as referências à despersonalização articulada ao desconhecimento da felicidade ou tristeza. Incapaz de sentir-se sujeito, o cálculo de prazer e dor do qual depende a ideia de felicidade não lhe é outorgado. Desindividualizada, condenada à marginalidade, não lhe resta sequer o direito ao desespero – não lhe foi concedido o “direito ao grito”.

Ela pensava que a pessoa era obrigada a ser feliz. Então era.
Tristeza era luxo.

¹³ No mundo grego, o termo “idiota” remete àquilo que é “próprio ao indivíduo” (*idion*) que, por estar “fora do mundo do que é comum”, do domínio público, não era considerado cidadão, nem sequer sujeito. (Cf. Hannah Arendt. *A condição humana*, p. 46).

E acontece que não tinha consciência de si e não reclamava nada, até pensava que era feliz. Não se tratava de uma idiota mas tinha a felicidade dos idiotas.
 – Vai ver que caiu mesmo morta. Escuta aqui: você está fingindo que é idiota ou é idiota mesmo?
 – Não sei bem o que sou, me acho um pouco... de quê? Quer dizer que não sei bem quem eu sou. (LISPECTOR, 1999, pp. 27, 61, 69 e 56)

As marcas de despersonalização – “ela era quase impessoal”; “transformara-se em simplicidade orgânica”; “Nunca pensara em ‘eu sou eu’. Acho que julgava não ter direito, ela era um acaso” –, articuladas às condições de vida da personagem, deslindam a complexidade da sua indigência social e existencial. Quando enuncia, no famoso diálogo com Olímpico: “– Desculpe mas não acho que sou muito gente”... “É que não me habituei”, ouve-se a ingenuidade desvinculada da oferta da liberdade, o desamparo e o ridículo – doloroso riso que lembra cena de picadeiro¹⁴ –, fazem ver as marcas socialmente configuradas do desconhecimento de si. No espaço do capital, inocência traduz-se em inadequação e fracasso.

Perversa e impiedosamente, tal inocência confunde-se com alienação, o que fica claro na passagem em que se reconhece no título do romance de Dostoiévski:

Mas um dia viu algo que por um leve instante cobiçou: um livro que Seu Raimundo, dado a literatura, deixara sobre a mesa. O título era “Humilhados e Ofendidos”. Ficou pensativa. Talvez tivesse pela primeira vez se definido numa classe social. Pensou, pensou e pensou! Chegou à conclusão que na verdade ninguém jamais a ofendera, tudo que acontecia era porque as coisas são assim mesmo e não havia luta possível, por que lutar? (LISPECTOR, 1999, p. 40)¹⁵

Diferentemente de Pequena Flor, cuja vida se desenvolve rente à natureza, Macabéa, operária pobre e explorada, pensa também estar sujeita a leis tão somente naturais. É absolutamente alheia ao conflito social do qual faz parte. O fato de não se entender como sujeito suprime de sua visada qualquer tipo de reivindicação individual: já que ela “não é” (só passa a ser no momento da morte) não pode almejar a liberdade ou a

¹⁴ A respeito das figurações circenses na novela ver “A hora da estrela” (2005) de Vilma Arêas.

¹⁵ Vale notar a remissão ao romancista russo também no que concerne à obra *O idiota*, cujo personagem principal, o príncipe Michkin, sofre de idiotia, doença nervosa, que contribui para a singularidade de seu caráter: a ingenuidade anacrônica o faz um inadaptado, ao passo que suas qualidades morais lhe conferem certa aura de santidade.

felicidade. Se o casal de adolescentes opõe a integridade contra o mundo administrado e a encenação do bárbaro na figura da anã explora a possível ingenuidade alheia às normas, Macabéa representa a inocência impossível que se faz inconsciência de si, imagem do sujeito desindividualizado, tragado pela história.

A vida adulta repele a pureza, o selvagem é alteridade devorada pelo senso comum, não é possível inocência no espaço do capital. Essas as lições desentranhadas da diversidade que o tema assume na obra da autora. Caberia, ainda, indagar: a que, do ponto de vista da forma, conduziria esse retorno ao inocente, puro, aquém da cisão humana e social? O que ocorreria se a inocência intentasse fazer-se forma? A literatura que se dispusesse a trilhar esse caminho correria o risco de perder os contornos reconhecíveis, provavelmente adentrando espaço interdito onde vigora a linguagem experimental, apta a fazer borrar os limites discursivos, de gênero ou narrativa.

Como o imperativo do “tornar-se inocente” penetra a estrutura? De certo modo, o hibridismo está presente em *A hora da estrela*, na medida em que se misturam metalinguagem, monólogo interior e narrativa propriamente dita, em cruzamento ininterrupto de dicções. No entanto, outras experiências estéticas de Clarice parecem desbordar, mais radicalmente, os limites rumo ao aquém civilizado. Distante das formas consagradas pela tradição, parece confirmar-se uma busca pelo *inocente* transmutado em agônica convivência entre instâncias formais diversas. Caberia pensar, portanto, na experiência do informe como um desdobramento da busca pela pureza; nesse sentido, estaríamos diante da tendência à perda dos contornos, na vertiginosa mistura das ordens do mundo presente em alguns textos que geram maior estranhamento, como ocorre com *Água viva*.¹⁶ Não estaria aí uma tentativa de tornar-se inocente? A fusão sujeito-objeto faz transbordar os contornos do mundo interpretável que, captado ao nível da linguagem, torna-se gênero indefinível, híbrido. Assim, o caminho rumo ao primitivo parece valer-se de um estatuto paradoxal: enquanto arte moderna, experimental e imersa inevitavelmente no diálogo com a tradição, é refinamento de pureza, inocência construída, artifício de anticivilização. Remontando à crônica,

¹⁶ *Água Viva* foi publicada em 1973, anterior, portanto, à novela *A hora da estrela* (1977). O olhar que acompanha as experiências estéticas em torno da ideia de inocência não pressupõe, portanto, uma trajetória progressiva do tema, mas sim um caminho que considere a complexidade dos encaminhamentos possíveis.

redimensiona-se o “vir a ser” refletido, adensado pelo contato crítico com o mundo, rumo à gratuidade, atributo oposto à utilidade.

Não mais a inocência como traço do personagem ou lugar de fala; para se alçar ao que antecede a vida social vale-se de certo princípio alquímico, o que pode ser entrevisto como requinte estético por meio do qual a literatura insurge-se contra as formas instituídas. Clarice menciona a alquimia na crônica; a passagem de uma coisa a outra, a metamorfose. Por dentro da civilização, o frágil enfrentamento possível de seus pilares.

O tênue fio objetivo de *Água Viva* – uma pintora que, por meio da escrita a um amor passado, investiga-se junto com a arte e a vida – sofre os contínuos efeitos do “tornar-se” algo: dissolve-se, fragmenta-se, emaranha-se em linhas ora contínuas, ora descontínuas, confunde as ordens do mundo. Não só o embaralhamento de sujeito e objeto é intenso, mas, sobretudo, a passagem de um elemento a outro – do humano ao animal, do animal ao vegetal, do humano ao vegetal etc. Ao discutir sobre o improvisado como modo de criação, o seguinte fragmento é elucidativo de tais passagens ininterruptas:

O que diz esse jazz que é improvisado? Diz braços enovelados em pernas e as chamas subindo e eu passiva como uma carne que é devorada pelo adunco agudo de uma águia que interrompe seu vôo cego. Expresso a mim e a ti os meus desejos mais ocultos e consigo com as palavras uma orgiaca beleza confusa. Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal! Luto por conquistar mais profundamente a minha liberdade de sensações e pensamentos, sem nenhum sentido utilitário: sou sozinha, eu e minha liberdade. É tamanha a liberdade que pode escandalizar um primitivo mas sei que não te escandalizas com a plenitude que consigo e que é sem fronteiras perceptíveis. Esta minha capacidade de viver o que é redondo e amplo – cerco-me por plantas carnívoras e animais legendários, tudo banhado pela toska e esquerda luz de um sexo mítico. Vou adiante de modo intuitivo e sem procurar uma idéia: sou orgânica. E não me indago sobre os meus motivos. Mergulho na quase dor de uma intensa alegria – e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (LISPECTOR, 1993, pp. 27-28)

A metamorfose erige-se lei da escrita, processo de busca que, do sentido da vida, se comunica à pesquisa formal. O improvisado sugerido pelo jazz dá ensejo ao improvisado estético e à confluência de ordens: a carne consumida em chamas e devorada pela águia, a beleza orgiaca das palavras que se fazem matagal, plantas carnívoras e animais legendários em conluio com um sexo mítico, cabelos dos quais medram plantas. A tais “vasos comunicantes” corresponde a forma que se liquefaz, desataviada, livre e enigmática.

Observe-se que, no trecho citado, comparecem os dois termos-chave da crônica, “primitivo” e “utilidade” – a liberdade almejada é comparada à do primitivo, “sem nenhum sentido utilitário” – aos quais sucede o termo “orgânico” (“sou orgânica”), este remetendo ao argumento que aqui se persegue. A obsessão pelos elementos primeiros é aliada da liberdade contra o “sentido utilitário”, dando a ver como a ideia de inocência comparece travestida pela presença dos reinos animal e vegetal. A busca pelo elementar – o neutro, o *it* – e o fundir-se à matéria orgânica, contudo, levam aos antípodas da vida, na medida em que não só a subjetividade mergulha na natureza, mas também a matéria funde-se à subjetividade. Resta um todo tendente à despersonalização, supressão da consciência no limiar do inanimado.

Note-se o quanto o primado do *humano desumanizado* se fará princípio compositivo: o sujeito procura o impessoal do mundo pré-reflexivo e a fatura, avessa às convenções e tensionada por dissonâncias abruptas, assume a ordem do *informe*. Nesse sentido, o repisar da referência ao orgânico se encaminha para outros domínios, possivelmente avessos à consciência. “Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente” (LISPECTOR, 1993, p. 31) a ordem da natureza, reino animal e mineral contrário ao sujeito. Uma vez que tal “ordem subjacente” é oposta à subjetividade, o apelo à convivência livre dessas instâncias aponta para a transposição dos limites. As correspondências estruturais são flagrantes: o descosimento do eixo narrativo permite o amálgama com outras modalidades do discurso, fazendo conviver, no mesmo fluxo, aforismos, descrições desconexas, fragmentos de micronarrativas, reflexões filosóficas e estéticas, fulgurações líricas.

Assim, é possível considerar que essa nova curva das acepções possíveis do primado da inocência adquire tonalidade primordialmente estética. A investigação aguda sobre o sentido da vida e do eu mergulha nos espaços anteriores à vida organizada: o não à civilização incorpora uma guinada de volta à natureza selvagem, aos bichos e aos quatro elementos, àquilo que pode neutralizar as conhecidas dicotomias da razão.

É nesse sentido que se podem ler as referências aos cultos pagãos, aos sortilégios ou aos bruxedos como canais possíveis de conhecimento. Muitas passagens referendam esse retorno aos mitos pré-cristãos que, diante dos sentidos aqui trabalhados e dada sua carga de encantamento maligno e afrontoso, deslinda seu caráter de resistência:

Sou livre apenas para executar os gestos fatais. Minha anarquia obedece subterraneamente a uma lei onde lido oculta com astronomia, matemática e mecânica. A liturgia dos enxames dissonantes de insetos que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos – tudo nascido de uma corrupta germinação malsã de larvas. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em decomposição. Meu rito é purificador de forças. Mas existe malignidade na selva. Bebo um gole de sangue que me plenifica toda (...).

Mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante. Nela as cobras se enlaçam enquanto as estrelas tremem. Gotas de água pingam na obscuridade fosforescente da gruta. Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. Eu sou a feiticeira dessa bacanal muda. Sinto-me derrotada pela minha própria corruptibilidade. E vejo que sou intrinsecamente má. É apenas por pura bondade que sou boa. Derrotada por mim mesma. Que me levo aos caminhos da salamandra, gênio que governa o fogo e nele vive. E dou-me como oferenda aos mortos. Faço encantações nos solstício, espectro de dragão exorcizado. (LISPECTOR, 1993. pp. 46 e 76)

A crítica à civilização vai além da remissão ao mito. Tal atitude escolhe como ordem explicativa o tabu do mundo mágico pagão, postando-se ao lado das forças arcaicas do mal – opção pela natureza e pelo desconhecido. A saga rumo à impossível pureza é do sujeito e do mundo: “O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim” (LISPECTOR, 1993, p. 44).

Pode-se aventar o quanto a passagem ao inumano remete, ainda, ao conceito de pulsão de morte freudiano.¹⁷ Na economia dos processos psíquicos, Freud propõe a dicotomia entre instinto de vida e instinto de morte; enquanto o primeiro traduz o impulso à perpetuação da vida e da espécie, o segundo refere-se à “necessidade de restauração de um estado anterior” (FREUD, 2010, p. 230), ao desejo de retorno ao elementar, às formas primeiras onde repousa a cessação das excitações e a quietude absoluta. O apaziguamento repousaria no retorno ao inanimado, numa espécie de supressão de todos os desprazeres. O retorno ao arcaico implica a perda do eu; a dessubjetivação que advém desse processo pode encampar uma estratégia de opção pelo impessoal como “vivência primária de satisfação”. (FREUD, 2010, p. 210). Esse caminho de autoconhecimento paradoxalmente afina-se com a desindividualização: “Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil” (LISPECTOR, 1993, p. 52). O reino das formas primitivas é elaborado pela criação literária e

17 Cf., de Sigmund Freud, *Além do princípio do prazer* (2010).

se faz resposta estética às ilusões civilizatórias, bem como à crise do individualismo burguês.

O intocado pelos males do mundo – primitivo, ingênuo, inadaptado – em Clarice está na base de seu peculiar modo de produzir estranhamento. Quer como dado de enredo, quer como lugar de fala ou componente da fatura, a escolha desse *topos* oferece pistas para se penetrar as complexas relações entre subjetividade, forma e matéria social na obra da autora.

Que não se confunda essa *poética da inocência* com descompromisso. A face gratuita da arte faz-se mais uma dobra desse princípio em detrimento da utilidade; contudo, sabe-se que a literatura é fenômeno de civilização, cuja origem e desenvolvimento estão inequivocamente presos a condições históricas precisas que a fazem autônomo instrumento intelectual da vida pública. Talvez resida no intrincado impasse dessa equação o caráter *singularmente interessado* da escrita de Clarice.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÊAS, Vilma. A hora da estrela. In: *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Cia das letras, 2005.
- ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2013.
- AUERBACH, Eric. A meia marrom. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ENZENZBERGER, Hans Magnus. Linguagem universal da poesia moderna. In: *Com raiva e paciência*. Ensaios sobre literatura, política e colonialismo. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1985.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil (o homem dos lobos), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis*. Experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector. São Paulo: Nankin/Edusp, 2010.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. Uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Ática, 1995.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A fantástica verdade de Clarice. In: *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Cia das letras, 1990.
- SOUZA, Gilda de Mello e. O vertiginoso relance. In: *Exercícios de leitura*. Col. O baile das quatro artes. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Cia das letras, 1988.