



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

**CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE LETRAS**

ADRIANA BITTENCOURT GUEDES

DA CAVERNA AO SHOPPING:

CAMINHO PARA A MODERNIDADE

Tese de Doutorado

Niterói/RJ

2006.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ADRIANA BITTENCOURT GUEDES

DA CAVERNA AO SHOPPING:

CAMINHO PARA A MODERNIDADE

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras do Centro de Estudos Gerais da Universidade Federal Fluminense.

Orientador: MÁRIO CESAR LUGARINHO

Niterói
2006.

*a meu pai Altamir: memória e saudade.
a minha mãe Lia: habitação e permanência.*

*a meus filhos Tito e Caio: vida, alegria e inspiração.
a Octavio: nossa história repartida.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Mário César Lugarinho, pelo acolhimento de minhas idéias, pelas indicações bibliográficas esclarecedoras e fundamentais e, finalmente, pelas observações e intervenções iluminadas em nossos encontros.

À Professora Doutora Lucia Helena, pelas aulas inesquecíveis e pelo conhecimento e doçura repartidos.

Ao jornalista Octavio Guedes, pela cumplicidade e pelas idéias divididas, tão docemente, no casamento e na tese.

Aos colegas da Associação Educacional Miraflores, pelo incentivo e alegria com que me acolheram nos momentos difíceis em que me equilibrei entre o trabalho de coordenação e os estudos desta tese.

Aos amigos Lucy Massa Guedes, Carlos Eduardo Leal, Silvana Assad, Consuelo Medina, Gustavo Gavina e Claudia Almada, pelo apoio incondicional.

Ao psicanalista Paulo Vidal, por me ajudar a decifrar parte de minhas inscrições nas cavernas.

À Marillia Raeder Auar Oliveira, pela disponibilidade e interesse com que cuidou carinhosamente da digitação e revisão desta tese.

SINOPSE

Narrativa e romance. A “alegoria da caverna” repartida entre Platão, José Saramago e Clarice Lispector. Instâncias do tempo: história, ruína, memória e modernidade. Cavernalização: resistência e permanência da invenção.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. CAVERNAS NO TEMPO	13
1.1 - Alegoria, narrativa e romance	14
1.2 - A caverna, de Saramago	23
2. CAVERNALIZAÇÃO: UMA RESISTÊNCIA EM DESALINHO	33
3. A CASA DE CLARICE E O ENFORCAMENTO DA LINGUAGEM ...	46
3.1. Uma pintura, em palavras	47
3.2. Alegorias de vida e morte	57
3.3. Prosa ou poesia?	62
3.4. O espaço de dentro.....	70
4. O QUARTO-DELÍRIO	75
4.1. Delírios na janela do quarto.....	76
4.2. Delírios na “janela” do bonde	81
CONCLUSÃO	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87
ANEXOS	92
? ANEXO 1	93
? ANEXO 2	97
? ANEXO 3	103
? <u>ANEXO 4</u>	118

Que estou fazendo ao te escrever? Estou tentando fotografar o perfume.

Clarice Lispector, *Água viva*

INTRODUÇÃO

Qual é o caminho?

Esta tese, desde o seu título “Da caverna ao *shopping*: caminho para a modernidade”, pretende pensar o tempo, inspirada na “alegoria da caverna”, de Platão, e reinventada por José Saramago, em seu romance *A caverna*, a partir de conceitos de narrativa, romance e alegoria.

Já em minha dissertação de Mestrado, “Luísa: a narrativa repartida” (leitura do romance *Luísa* de Maria Adelaide Amaral) inaugurava em mim uma preocupação com as formas de contar. Como personagem do século XX, década de 70, Luísa era “contada” – e aí inclui-se narração e descrição – a partir da subjetividade de cada narrador que constituía um capítulo diferente cujo título era o seu nome. Explico melhor: no capítulo intitulado “Sérgio”, tínhamos a narração do amante sobre Luísa e as ações e a relação afetiva que mantinha com ela. Em “Mário”, o marido de Luísa era o narrador. E assim, uma seqüência do amigo, da amiga, mas, em momento algum, Luísa tem voz narrativa. Ela é o título do romance que abarca um jogo caleidoscópico de sua biografia ou de uma construção na história do romance, na história de um nome.

Nesta tese, minha investigação se aprofunda pensando uma alegoria – a da caverna – que se perpetua no tempo com formas de narração também diferentes e repartidas, mas de diferenças que se impõem não só pela

subjetividade dos narradores, mas fundamentalmente pelo tempo que as distancia.

Entre o tempo de Platão (nascido no séc. 428 a.C.) e o tempo de José Saramago (1922), as transformações históricas vão confirmar a força desta alegoria que sobrevive e contempla algumas das grandes interrogações humanas. Não estamos mais falando de um nome, de um personagem, mas de uma *alegoria* (como a conceitua Walter Benjamin, em seu sentido especulativo que busca dar um valor histórico à obra literária) que, nesta tese, funciona como elemento catalisador das reflexões sobre o tempo.

A fundamentação teórica age por força não somente de uma escolha, mas pela afinidade que o tema e a investigação sugerem. É na obra de Walter Benjamin, filósofo da história e da cultura, que identifiquei uma teoria crítica original que pensa o narrador, a história, o romance, a modernidade e a alegoria com a intensidade que este tema vai exigir. E ainda, com a leitura da obra de José Saramago, é possível perceber o diálogo permanente com os estudos de Walter Benjamin e suas idéias compartilhadas, tal a identidade entre as obras de um (ficcional) e de outro (teórico-filosófica), que apontarei ao longo deste trabalho. Walter Benjamin aprofunda a reflexão sobre o tempo quando fala do “projeto das passagens”, da “modernidade em Baudelaire”, de “Proust e seu tempo perdido”, “do narrador”, das “ruínas barrocas”, dos “conceitos de história”, de “aura”, e vê na alegoria a força com que retorna o novo. E para Benjamin, o novo é a luz que acionamos para termos acesso ao acervo cultural. O novo é a intensidade do que se vê. Recorro aqui a uma bela história de Mem Fox, cujo título é *Guilherme Augusto Araújo Fernandes* (1995), para ilustrar o que Walter Benjamin nos ensina no ensaio “Sobre o

conceito de história” e que confirma tão profundamente a concepção do tempo em nossa memória “arruinada” (v. anexo 1).

Guilherme Augusto Araújo Fernandes e Antônia Maria Diniz Cordeiro, identificados pelo nome (cada um tinha quatro nomes) representam, na construção desta história, um encontro entre o passado e o presente, eternizados pela força encantadora dos objetos, pelas coisas, pela materialização da memória. Guilherme – o menino – investiga, num asilo de velhos, a palavra memória e sua significação. A partir das referências que descobre pelo discurso dos outros velhos do asilo, ele junta os objetos (alegorias da memória) numa cesta que sua experiência permite: conchas, marionete, medalha, bola de futebol, ovo ainda quente, cada qual despertando um sentido. E assim, Dona Antônia – a velha – reconstrói, a partir de suas (outras) experiências, a memória perdida, ruínas que fantasmagoricamente reaparecem no tempo. É na força do presente de Guilherme Augusto que Dona Antônia revê seu passado oculto, agora achado. É a intensidade dessa revelação que para Walter Benjamin vive a história, como um tempo a ser reinaugurado em cada momento que se fizer explodir.

A experiência, que para Benjamin é a essência da narração, impedida de realizar-se num tempo historicamente marcado pela solidão, vai tatuar, na modernidade, uma imagem diferente, que será parte de nossa reflexão nesta tese.

O conceito de *cavernalização* foi sendo construído, ao longo deste trabalho, na medida em que os sentidos gerados pelo romance *A caverna*, de José Saramago, contaminavam minha leitura de textos da modernidade, conduzindo-a em desalinho. Algumas obras de Clarice Lispector e

especialmente um conto de Roberto Drummond e duas memórias de Manoel de Barros, vão ser provocadas por este percurso de solidão, lirismo e invenção. Declaradamente influenciada pela forma de palimpsesto e fragmentação da obra de Walter Benjamin, também eu sigo recortando idéias e reflexões, reafirmando minha preocupação com as formas de narrar.

1. CAVERNAS NO TEMPO

“(...) a alegoria corre o risco de trair-se a si mesma e de não conseguir significar mais nada, fora sua própria ruína.”

(Jeanne-Marie Gagnebin – História e Narrativa em W. Benjamin)

1.1 - Alegoria, narrativa e romance

“Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra fim, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida.”

(Walter Benjamin – *Obras Escolhidas*, v.1)

A Leitura do romance *A caverna* (2000), de José Saramago, lançado no Brasil em 2000 pela Companhia das Letras, aciona, de imediato, duas referências fundamentais para nossa reflexão: “A alegoria da caverna”¹, de Platão, e os estudos de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985), que nos permitem dar “saltos” na história e também em sua interpretação.

A obra de José Saramago tem especialmente desenvolvido esse diálogo e confronto entre o ser e o tempo, fazendo-nos relacionar seus textos como romances históricos, o que Maria Alzira Seixo afirma que rigorosamente do ponto de vista teórico, não são:

O que acontece é que José Saramago convoca o passado, aliás fielmente reconstituído (...) para o filtrar de modo consciente por uma óptica do presente – o que é inteiramente diverso do que acontece com o romance histórico, onde o presente se abandona como tal para mergulhar completamente no passado e nele se integrar. (SEIXO, 1986)

Maria Alzira anda continua apresentando um Saramago que faz romance, mas vê na história um outro tempo que vem acionar a consciência do presente. Em reportagem ao jornal *El País*, em 9 de outubro de 1998, Juan Arias escreve que “o que na verdade acontece é que o Nobel da Literatura é

¹ Cf. Platão, s.d.

um escritor comprometido com o seu tempo e com o grito de desespero dos marginalizados.” E ressalta ainda a descrença de Saramago no capitalismo, incapaz de resolver a miséria e a solidão do mundo, e sua esperança num socialismo que não esgotou todas as suas possibilidades de libertação. Como comunista resistente, quando provocado pelo jornalista Moamed Salmawy, do jornal *Al-Ahram Hebdo*, em 28 de outubro de 1998, sobre a queda do muro de Berlim, afirmou: “as grandes idéias não são destruídas pela queda de algumas pedras, em Berlim ou noutro lado qualquer.”²

A figura do narrador em José Saramago apresenta o tempo histórico e o tempo ficcional tecendo habilmente essa relação e, muitas vezes, já não sabemos quem é um e quem é outro.

Benedito Nunes, em apresentação do livro *A caverna* (2000) de Saramago, considera:

A anulação do trabalho manual ou artesanal pela tecnologia, tal poderia ser o resumo desse aspecto destrutivo do capitalismo em seu acme, convertido pelo romance numa parábola social, a que o romancista contrapõe, em sutil paródia, o mito dos que crêem nas sombras.

Este contraponto aludido por Benedito Nunes chega a extremos maniqueístas como: “artesão/artista x centro comercial/industrialização”, “campo x cidade”, mas surpreendentemente vai mudando quando o romance

² No jornal *Die Welt*, 9 de outubro de 1998, o jornalista Albrecht Buschmann faz um pequeno resumo da história real de José Saramago: “Nascido em uma família de trabalhadores rurais, Saramago era ainda uma criança quando veio a Lisboa onde o seu pai trabalhava como polícia. O salário do pai não chegava para pagar o ensino superior. Saramago aprendeu o ofício de serralheiro mecânico, e passo a passo foi progredindo: para desenhador técnico, para empregado numa editora, para leitor numa editora. Nos anos 60, as suas primeiras críticas literárias são publicadas em revistas, o seu primeiro livro é um livro de poesia. Na seqüência da Revolução dos cravos, em 1974, Saramago torna-se membro do Partido Comunista, e redator chefe do *Diário de Notícias*. No entanto, apenas por um ano. Já com 52 anos decide trabalhar como escritor independente.

começa a enviesar pela interioridade dos personagens, que apresentam tatuados em si as marcas de um tempo de contrários: a modernidade³. Portanto, à aparente dicotomia platônica (luz/sombra, conhecimento/ignorância), a narração avança ruminando as alegorias e transformando-as em ruínas de uma história.

Para Benjamin:

A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira.” (BENJAMIN, 1984:188)⁴

E acrescenta mais adiante que “as alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.” Portanto, é possível reconhecer na alegoria as fissuras de um tempo histórico que se pretendia contínuo e linear, mas que irremediavelmente se apresenta contorcido, revirado, cindido: a caveira como biografia decomposta, mas que evidencia nossa finitude humana. O que Jeanne-Marie Gagnebin complementa: “É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo, que segundo Benjamin, está na fonte de inspiração alegórica.” (BENJAMIN, 1984). Se para Filo de Alexandria a significação de alegoria se dá como *allos*, outro; *agorein*, dizer, o que José Saramago faz é dizer a caverna de Platão de

³ “A modernidade é a expressão artística e intelectual de um projeto histórico chamado “modernização” – contraditório, inacabado e mal resolvido”. E ainda aponta uma citação de Benjamin no *exposé* de 1939 sobre trabalhos das passagens. In: BOLLE, W. 2000.

⁴ Walter Benjamin, filósofo e crítico da história, vai iluminar todo o trabalho e, portanto, cabe aqui uma citação de Michael Löwy em seu livro *Redenção e utopia* (1989:85), citado na bibliografia: “(...) a singularidade da obra de Benjamin situa-o como um ser à parte, à margem das principais tendências intelectuais ou políticas da Europa no início do século: neo-kantismo ou fenomenologia, marxismo ou positivismo, liberalismo ou conservadorismo. Estritamente inclassificável, irreduzível aos modelos estabelecidos, ele está ao mesmo tempo no cruzamento de todas as estradas, no centro da rede complexa de relações que se tecem no meio judaico-alemão.” E a resistência de Benjamin, no cruzamento, se dá até mesmo ao morrer na fronteira, sem abrir mão de suas escolhas.

outro modo, é revê-la em sua significação e, ao mesmo tempo, em sua arbitrariedade, reabilitando sua história na descrição e investigação da linguagem humana, cujo sentido verdadeiro nunca será alcançado.⁵

A alegoria, portanto, retorna, pois não há como buscar este outro sentido sem a interpretação alegórica do passado. (LUGARINHO, 2005:31)

Benjamin opõe o conceito de alegoria ao conceito de símbolo. O símbolo representa esteticamente uma relação de unidade entre o particular e o universal, e transporta, portanto, uma dimensão de transcendência. A alegoria renuncia à transcendência, atuando como relação puramente arbitrária. Mas, se para Benjamin a alegoria não é a única forma possível de expressão da modernidade (GAGNEBIN, 1994:43), neste estudo apresenta-se como a maior de todas as expressões, e é na linguagem que se realiza como jogo e representação. Seguindo a orientação de Marshall Berman em reflexões sobre a modernidade no livro *Tudo que é Sólido desmancha no ar* (1986), vale a pena salientar as 3 fases da modernidade pontuadas pelo autor. A primeira fase, do início do século XVI até o fim do século XVIII, evidencia um ritmo de euforia e conquista, descobertas e violações, experimentações desenfreadas que se pensavam como avanços. A segunda fase começa com a Revolução Francesa e as revoluções, experimentações industriais que vão inflamar o sentimento de avanço tecnológico, e também econômico, social e político, atingindo em cheio o comportamento do público moderno do século XIX dividido entre o material e o espiritual, com a “sensação de viver em

⁵ Jeanne-Marie Gagnebin analisa bem isto quando trata de aprofundar as relações entre símbolo e alegoria em *História e narração em Walter Benjamin*, capítulo 2, p.45.

dois mundos simultaneamente.” A terceira fase, sendo o século XX, “se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo”, (BERMAN, M. 1986) e, neste trabalho será registrada como *modernidade tardia*.

Isto nos faz compreender que a sociedade do século XIX reverencia junto com o lema de liberdade, igualdade e fraternidade, um tempo de contradições: desigualdades sociais mantidas pela filosofia política do Liberalismo que não liberta, mas expõe ao homem sua natureza solitária, sua condição individual, isolada, desprotegida, humana. Cai o véu que encobria a realidade, e o indivíduo desilude e descobre as diferenças sociais e individuais que separam a todos.

Para compensar a frieza e o anonimato sociais criados pela organização capitalista do trabalho, ele tenta recriar um pouco de calor (...) através de um duplo processo de interiorização (...). O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis, seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais. (GAGNEBIN, 1994:68)

É a partir desta realidade que irrompe o romance; no momento em que não se tem mais grandes feitos heróicos para contar, mas heróis problemáticos em transformação.

O romance, cujos primórdios remontam à Antigüidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. (SILVA, 1973:78)

O gênero romance baseia-se, inicialmente, na narrativa que conta-canta uma aventura, num tempo de sucessão e encadeamento lógicos da matéria narrada. Entretanto, afasta-se deste caminho, na medida em que amadurece a prática da escrita, onde a matéria narrada adquire sua força plural. Os

acontecimentos não se sucedem, mas simultaneamente concorrem para a narração da “aventura humana”. Seguindo a orientação de Maria Alzira Seixo:

A narrativa tem a ver com o relato puro, com a seriação seqüencialmente lógica temporal dos acontecimentos, com a horizontalidade da atitude de contar. (...) tal trabalho sobre o encadeamento da narração nada tem a ver, porém, com o processo romanesco. (SEIXO, 1986:15)

E o processo romanesco, segundo Lukács na *Teoria do romance* (2000), caracteriza-se pela apresentação do herói problemático. Se a base da narrativa funda-se pelo acontecimento, pela proeza, pela ação, o romance assenta sua construção na aventura de um herói e em sua problematização.

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (LUKÁCS, 2000:91)

Ao voltarmos o olhar para a história da narrativa observamos sua mudança e transformação em função de uma mudança do sujeito que narra. A representação literária romanesca instaura, segundo Mikhail Bakhtin, a valorização do diálogo humano, abrigo de muitas linguagens em diálogo permanente, incompleto, em devir.

Complementa Benjamin em coro com Bakhtin:

Com efeito, “o sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. (BENJAMIN, 1985:212)

Se, segundo Leandro Konder⁶, Lukács relaciona a contraposição narrar ou descrever à contraposição entre a atitude de quem vive os acontecimentos e a atitude de quem se limita a observar contemplativamente as situações, para Benjamin a narrativa tem origens remotas e corresponde a um tipo de experiência que só se realiza com dificuldade no mundo atual. Em “O narrador” (BENJAMIN, 1985), Benjamin apresenta duas figuras que sabiam narrar exemplarmente para viver ou para ensinar a viver. Um era o “camponês sedentário” que, sem sair do país, conhecia suas histórias e tradições. O outro era o “marinheiro comerciante” que, por viajar, tinha muito o que contar. Essas duas figuras eram comparadas aos sábios porque compartilhavam experiências, pois atavam uma trama que se fazia conhecer pelos seus relatos, pelas suas palavras, pela capacidade de construir e reconstruir, como artesãos do verbo, uma história. Sábios, também, porque repartiam, dividiam suas experiências, porque aconselhavam:

O conselho tecido na substância da existência tem um nome: sabedoria. Mais tarde, os artesãos das corporações medievais aperfeiçoaram as técnicas narrativas combinando algo dos dois estilos de vida.” (KONDER, 1988:71)

Na sociedade moderna, o fracasso da experiência repartida, coletiva, se transforma na experiência vivida, particular e privada. E é aqui que se dá o florescimento do romance:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. (BENJAMIN, 1985:201)

⁶ KONDER, L. “A narrativa em Lukács e em Benjamin”. In: *Revista Semear* 7, PUC-Rio: A Situação da narrativa no início do século XXI.

Levar o incomensurável a seus últimos limites, pela linguagem, significa assumir sua pluralidade e diferença, e ainda, acreditar que este será o caminho que levará o indivíduo ao centro de sua problematização. O jogo caleidoscópico da modernidade do século XX é seduzir este indivíduo pelo que há nele de flexível, móvel, curinga: a linguagem. Danilo Marcondes, em *Iniciação à história da filosofia* (MARCONDES, 2001:252), imprime à linguagem, nesta modernidade tardia, a possibilidade de explicação de nossa relação (significativa) com a realidade. E por quê?

Segundo Marcondes, a centralidade da subjetividade, a ênfase no indivíduo, a valorização do homem – características do pensamento moderno – serão problematizadas ao longo do desenvolvimento do pensamento moderno através de várias teorias e descobertas científicas que questionam, de diferentes pontos de vista, o antropocentrismo. Relaciono e descrevo abaixo algumas destas teorias que, como rupturas, desencadearam reflexões sobre a importância e a superioridade humana.

1^a ruptura: teoria heliocêntrica, de Copérnico (1543): desloca a Terra do centro do universo e a coloca em movimento em torno do sol.

2^a ruptura: teoria darwiniana, de Charles Darwin (1859): teoria da evolução, transformação das espécies pela seleção natural – a espécie humana resulta de um processo de evolução natural, tendo ancestrais comuns com o macaco.

3^a ruptura: teoria freudiana, de Sigmund Freud (1856-1930): o homem não se define pela racionalidade, e sua mente não se

caracteriza apenas pela consciência, ao contrário, nosso comportamento é fortemente determinado pelos desejos e impulsos inconscientes.

No século XX: novas descobertas científicas revolucionárias: 1) revolução da informática/inteligência artificial; 2) revolução biológica / engenharia genética.

O indivíduo se apega, portanto, no século XX, à idéia de valorização da linguagem como a maior ou única possibilidade de resgatar sua humanidade. No texto da modernidade tardia, o espaço da escrita marca a sua diferença e acredita que pela linguagem alcançará, não o fim, mas o caminho infinito que levará o homem ao centro de sua problematização. Em sua profundidade, também a leitura apresenta/representa sua relação com o mundo e percebe que é no jogo de sua representação que se abrirá o leque simbólico da diversidade textual.

1.2 - A caverna, de Saramago

“Se não fôssemos cegos, este engano não teria acontecido, tem razão, o mal é sermos cegos. A mulher do médico disse ao marido, O mundo está todo aqui dentro.”

(José Saramago – *Ensaio sobre a cegueira*)

A *caverna*, de Saramago – romance onde flagramos esta sensibilidade moderna –, inicia com a imagem sugestiva de dois homens a caminho de um Centro Comercial numa camioneta. Mais sugestivo ainda o final, também uma camioneta, a caminho, mas agora com dois homens, duas mulheres e um cão sem rumo. O que lemos entre o início e o final do livro é a história de uma família marcada pelas contradições de um tempo que impõe seu declínio social, moral, melancolicamente representado pela caverna platônica.

O homem que conduz a camioneta e a reflexão narrativa é Cipriano Algor, cujas características descreve bem o narrador: oleiro de profissão, sessenta e quatro anos. Junto ao nome leva um apelido, “Algor”, que significa “frio prenunciador de febre”. O outro homem que se deixa conduzir chama-se Marçal Gacho, é genro de Cipriano, não tem ainda trinta anos e também tem atado ao nome um apelido “Gacho” –, “parte do pescoço do boi que assenta a canga”. Veste uniforme.

Já na caracterização destes dois personagens centrais o narrador sinaliza um contraste: o oleiro, artesão, idoso, conduz. O jovem, funcionário do Centro Comercial, uniformizado, é conduzido. Para onde? É Cipriano Algor como representação do passado, da tradição, do artesão, que flagra, na

narrativa, o esfacelamento e a passagem de um tempo centrado na produção humana para um tempo de produção industrial em série, desumanizado, e que vê sua construção/trabalho transformado em cacos, estilhaços, ruínas. É Cipriano quem conduz, ainda, a reflexão mais pura da modernidade: “O mau não é ter uma ilusão, o mau é iludir-se.” (SARAMAGO, 2000:152)

Substituído seu trabalho pelo mercado, Cipriano deprime e a camioneta que parecia ter sempre uma direção – o Centro Comercial – fica agora à deriva, sem saber que caminho seguir.

Não tinha pensamentos nem sensações, era apenas o maior daqueles pedacinhos de barro, um torrãozinho seco que uma leve pressão de dedos bastaria para esfarelar, uma pragana que se soltara da espiga e era transportada pelo acaso de uma formiga, uma pedra aonde de vez em quando se acolhia um ser vivo, um escaravelho, ou uma lagartixa, ou uma ilusão. (SARAMAGO, 2000:127)

Marçal Gacho, oprimido pelos pais, por um tempo de alienação, pelo trabalho massificador, apesar de jovem, de novo, não pode ver, engendrado que está no processo de repetição do caminho. Por isso é sempre conduzido por Cipriano. No diálogo com o tempo, Saramago acredita na força do passado, no distanciamento do olhar. Cego, Marçal é levado, como define seu apelido, a sua ruína diária – o enclausuramento no Centro como forma de sobrevivência: “Na vida tudo são fardas, o corpo só é civil verdadeiramente quando está despido (...).” (SARAMAGO, 2000:113)

A passagem do tempo para Marçal evidencia um dos aspectos mais angustiantes desta modernidade tardia e que em *Rua de Mão Única*, Benjamin inscreve tão objetivamente no fragmento “Conselho Fiscal”:

Não há dúvidas: existe uma secreta conexão entre a medida dos bens e a medida da vida; quer dizer, entre dinheiro e tempo. Quanto mais nulamente é preenchido o tempo de uma

vida, mais frágeis, polimorfos, díspares são seus instantes, enquanto o grande período assinala a existência do homem superior. (BENJAMIN, 1987:61)

Seguindo os vestígios dessa modernidade de contrastes, o caminho de Cipriano e Marçal é marcado pela passagem do campo para a cidade. Portanto, é no espaço da cidade que marcadamente o lixo e os ruídos estridentes se espalham, enquanto o espaço do campo denuncia a decadência.

A região é fosca, suja, não merece que a olhemos duas vezes. Alguém deu a estas enormes extensões de aparência nada campestre o nome técnico de Cintura Agrícola. (SARAMAGO, 2000:12)

Deixaram a Cintura Agrícola para trás, a estrada, agora mais suja, atravessa a Cintura Industrial de todos os tamanhos, actividades e feitos, com depósitos esféricos e cilíndricos de combustível, estações eléctricas. (SARAMAGO, 2000:13)

Todos esses indicativos narrativos, que caracterizam os personagens, descrevem as cenas e as analisam, concentram-se no primeiro capítulo do livro até a página 24. Daí em diante, o romance se escreve subjetivamente com uma fusão de discursos dos personagens e do narrador sobrepondo-se, e quase já não sabemos quem é um ou outro.

A tentativa de vender sua louça artesanal (já sem utilidade) para o Centro Comercial que agora as fabrica com outro material, e com mais rapidez e tecnologia; a desesperança desta tentativa; a espera de uma resposta do Centro; a melancolia e o medo da sobrevivência; a transformação da louça em bonecos; a redescoberta do amor com Isaura; a relação de delicadezas com a filha; a identificação com o cão Achado: esses serão temas que promoverão em Cipriano Algor, à luz de sua experiência, uma preocupação existencial, centrada na busca do conhecimento em si.

Para esse caminho a camioneta de Cipriano está seguindo. E é nele que o enredo surpreende, com um narrador que nos permite dialogar com o texto e sua filosofia quando compara as coisas às pessoas:

Ainda assim, se um cântaro pode substituir outro cântaro, sem termos de pensar no caso mais do que para deitar fora os cacos do velho e encher de água o novo, o mesmo não acontece com as pessoas, é como se no nascimento de cada uma se partisse o molde de que saiu, por isso é que as pessoas não se repetem. (SARAMAGO, 2000:62);

ou quando fala do cão:

Achado, a um cão perdido é o nome que melhor assenta. (SARAMAGO, 2000:63);

ou ao falar do centro e de seus funcionários:

para eles estas coisas são simples, o produto interessa, ou o produto não interessa, o resto é indiferente, para eles não há meio - termo. (SARAMAGO, 2000:65);

ou na mudança do barro, do útil (cântaro) para o estético (bonecos):

Cipriano Algor olhou a filha em silêncio, depois pegou um bocado de barro e deu-lhe primeiro jeito de uma figura humana. (SARAMAGO, 2000:69);

ou nas reflexões do próprio narrador:

O que este barro esconde e mostra é o trânsito do ser no tempo e sua passagem pelos espaços, os sinais dos dedos, as raspaduras das unhas, as cinzas e os tições das fogueiras apagadas, os ossos próprios e alheios, os caminhos que eternamente se bifurcam e se vão distanciando e perdendo uns dos outros. Este grão que aflora à superfície é uma memória, esta depressão a marca que ficou de um corpo deitado. O cérebro perguntou e pediu, a mão respondeu e fez. (SARAMAGO, 2000:84)

Aqui parece se refletir a angústia que por um lado divide aquele que tem por ofício o de recriador do mundo, aquele que de sua experiência faz

brotar o novo, um novo homem – Adão por excelência –, e por outro lado deixa resvalar a fragilidade própria da condição do barro quebradiço, mal cozido pelas fogueiras apagadas. Triste resfolegar do oleiro que busca manter acesa a chama da tradição em contraste com a voracidade tecnológica que o faz precocemente se aposentar em lenta e mundana derrisão.

Mudar um rumo que já vinha sendo seguido há tantas gerações, deixar o barro, apagar o forno, abandonar sua casa e sua própria história: assim Cipriano Algor é destituído de seus pertences, de suas experiências e levado à condição silenciosa da dor, num lugar labiríntico que, definitivamente, não é o seu:

O ascensor ia atravessando vagarosamente os pavimentos, mostrando sucessivamente os andares, as galerias, as lojas, as escadarias do aparato, as escadas rolantes, os pontos de encontro, os cafés, os restaurantes, os terraços com mesas e cadeiras, os cinemas e os teatros, (...) um bingo, um cassino (...) tudo à espera, tudo em silêncio, e mais lojas, e mais galerias, e mais manequins, e mais jardins suspensos, e coisas de que provavelmente ninguém conhece os nomes, como uma ascensão ao paraíso. (SARAMAGO, 2000:277)

Este panorama da cidade Willi Bolle apresenta com boa descrição ao observar *Rua de Mão Única*, de W. Benjamin.

Trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. (SARAMAGO, J. 2000:273)

Em prefácio de seu livro *Dialética do olhar* (BUCK-MORSS, 2002:19), Susan Buck-Morss descreve o *Passagen-Werk* (O Livro das Passagens) como projeto inacabado dos anos de maturidade de Walter Benjamin, com uma maciça coleção de notas sobre a indústria cultural no século XIX, formado e

formando, ao mesmo tempo, a cidade de Paris. Dividido em três partes (com figuras elucidativas e absolutamente significativas), o livro de Buck-Morss nos apresenta um Benjamin que revoluciona, através de um trabalho que propõe a investigação do leitor, o saber histórico e sua nova escrita.

O objetivo de Benjamin era levar tão a sério o materialismo que os próprios fenômenos históricos chegariam a falar. (...) Espartilhos, espanadores de penas, pentes verdes e vermelhos, velhas fotografias, réplicas de souvenir da Vênus de Milo, botões de gola para camisas há muito descartadas, estes históricos e danificados sobreviventes da alvorada da cultura industrial que aparecem reunidos nas moribundas Passagens ou Arcadas, como um “mundo de afinidades secretas” eram as idéias filosóficas, como uma constelação de referentes históricos concretos. (BUCK-MORSS, 2002:27)

Benjamin caminha, neste sentido, em suas passagens, tentando dar voz aos objetos, criando possibilidades de expressão, de linguagem, fazendo-os significar em sua função potencial, ou, ao contrário, em sua mais profunda inutilidade, afirmar sua transitoriedade.

Walter Benjamin, inspirado por Edgar Allan Poe em sua novela “O homem na multidão”, apresenta três figuras recolhidas aqui para complementar o panorama da cidade das grandes massas: o trapeiro, o *flâneur* e o colecionador. O que estas três representações têm em comum? Os três são revelações da modernidade veloz que avança sobre nossa observação:

Um ano antes de O vinho dos trapeiros apareceu uma descrição em prosa desta figura: aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. (BENJAMIN, 1989:78)

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês. (BENJAMIN, 1989:35)

Assim, a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. (...) uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra. (BENJAMIN, 1987:228)

A sensibilidade do trapeiro, do *flâneur* e do colecionador é tirar o valor de mercadoria, instaurado pela sociedade burguesa. Um se alimenta do lixo, e portanto, da desvalorização de sua utilidade; o outro, da observação entre as margens do público e do privado (da rua e da casa), dissolvido na multidão. E, por fim, o último estabelece uma relação de renovação do objeto fora de seu contexto previsto. Sua realização se instaura na impossibilidade de utilidade do objeto.

Com estes, Benjamin renova o olhar da literatura, principalmente pelo lirismo de Baudelaire, que retira do lixo mercadológico, automatizado, reproduzido, uma possibilidade de lucidez, lirismo e poesia.

A “escrita da cidade”, que Benjamin⁷ propõe ser vista de maneira dialética, aponta para a entrada inevitável na modernidade, tendo colado em si os seus sinais, mas podendo identificá-los e criticá-los. Com sua percepção histórica e sua experiência e sensibilidade, nosso personagem artesão é capaz de estabelecer o distanciamento imprescindível às escavações que se seguem com minuciosa atenção, investigação, estabelecendo critérios e correndo riscos. Como crítico da modernidade desvairada, não como herói, Cipriano Algor engendra-se pelas escadas/escombros do Centro para

⁷ Segundo Michael Löwy, “o pensamento de Benjamin avança como o quadro de um artista que não apaga jamais seus traços, mas os cobre a todo instante com uma camada nova de tinta, parecendo ora seguir o contorno dos primeiros esboços, ora ultrapassá-los em direção a uma forma inesperada.” O que complementa Suzana Kampff Lages, quando afirma que a obra de Benjamin é constituída sob o signo do palimpsesto e do fragmento.

descobrir uma inquietação silenciada, apavorante e trágica: “a alegoria da caverna”: uma gruta, mortos atados ao banco de pedra, as cinzas da fogueira. Dialeticamente, quanto mais Cipriano Algor caminha “para fora” de seu seguro *habitat*, de sua casa, de sua olaria, mais ele defronta-se com um olhar para dentro de si que o iluminará. Naquele lugar onde as escadas subterrâneas parecem naufragar dentro do maior recôndito dele próprio, neste mesmo lugar será o de sua maior iluminação. Através do barro, parte de sua própria origem e construção, Cipriano cria e se recria.

A *Alegoria da caverna*⁸, de Platão, nos conta sobre homens acorrentados em uma caverna que contemplam as sombras tomando-as por realidade. Do lado oposto da caverna, Platão situa uma fogueira – fonte de luz de onde se projetam as sombras. Platão analisa, na segunda parte do texto, o processo de libertação de um prisioneiro, caracterizando-o como difícil, doloroso e sofrido.

Assim sente-se Marçal Gacho em sua tarefa de vigília, em sua função secreta de observação e descoberta. Ao contrário do prisioneiro de Platão, que é forçado por sua inquietação a ver a realidade fora da caverna e com isso sentir-se ofuscado e inadaptado, o prisioneiro Marçal, de Saramago, é forçado, pelo seu ofício, a ver a realidade dentro da caverna e com isso sentir-se transtornado e transformado pela revelação que se apresenta: eis ali a alegoria da vida. Não importa se dentro ou fora, mas o choque se instala na transformação, quando a miopia diminui, ou a cegueira cessa e possibilita um olhar para trás ou para frente, como nos diria Benjamin, em “Sobre o Conceito de história” saturado de “agoras.”

Leandro Konder, quando fala do “drama barroco”, parece traduzir bem o que se passa aqui:

O “drama barroco” pressupõe espectadores inseguros submergidos na iminência do movimento da história, condenados a refletir melancolicamente sobre problemas insolúveis. (KONDER, 1988:26)

Na alegoria, os personagens Marçal e Cipriano se identificam, mesmo em suas diferenças; silenciam, e pela primeira vez, no romance, escolhem o mesmo caminho. Sair do Centro Comercial, cindir, romper com a linearidade de suas vidas (e da narração) é a única possibilidade para quem, de fato, deseja ver.

Como o caminho circula de um calvário, que sempre irá encontrar um calvário adiante, a subida foi lenta e dolorosa. Marçal descera ao seu encontro, estendeu-lhe a mão para o ajudar, ao saírem da escuridão para a luz vinham abraçados e não sabiam desde quando. (SARAMAGO, 2000:333)

O susto, a revelação da morte, o luto, a melancolia, não exaurem de pessimismo a descoberta. O mal-estar da cidade faz os personagens ruminarem suas dores, transformarem sua obra e partirem em direção desconhecida: “com a chuva tornar-se-ão em lama, e depois em pó quando o sol a secar, mas esse é o destino de qualquer de nós.” (SARAMAGO, 2000:349)

A *alegoria da caverna* transformada em atração mercadológica, no final do livro, apresenta nesta modernidade tardia o lugar disponível do herói – quem vence é o capital. A propaganda e a publicidade mediam sua representação:

⁸ Cf. Platão, livro VII, s.d.

BREVEMENTE, ABERTURA AO PÚBLICO DA CAVERNA DE PLATÃO, ATRAÇÃO EXCLUSIVA, ÚNICA NO MUNDO, COMPRE JÁ A SUA ENTRADA. (SARAMAGO, 2000:350)

À luz de Benjamin, percebemos que Saramago sinaliza com este final que a alegoria da caverna e toda a força de sua expressão está nas ruínas da louça quebrada de Cipriano Algor, nos bonecos desmanchados antes da partida, na melancolia e esfacelamento de Cipriano Algor, no sofrimento e desilusão de Marçal Gacho.

Por isso, neste espaço do romance, os personagens estão destinados a viver perambulando sem direção prevista ou intencionada. Numa “terceira margem” qualquer da modernidade. “Marta e Isaura escolheram o que acharam necessário para uma viagem que não tem destino conhecido e que não se sabe como nem onde terminará.” (SARAMAGO, 2000:348)

2. CAVERNALIZAÇÃO: UMA RESISTÊNCIA EM DESALINHO

*“Enfim o corpo embebido de silêncio, se apaziguava.
O alívio vinha de eu caber no desenho mudo da
caverna.”*

(Clarice Lispector - *A paixão segundo G.H.*)

*“O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro
cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos
das pessoas que vacilam às chamas da fogueira.”*

(Clarice Lispector - *Água viva*)

Quando José Saramago revive, com ironia, em seu livro *A Caverna*, o mito platônico, e nos apresenta tão inesperadamente a sua ruína reinventada sendo comercializada, vendida, consumida inspira-nos novamente o olhar dialógico entre o mito e o romance.

A caverna de José Saramago subverte o mito platônico, que de um jeito patético é identificado nas caveiras anacronicamente encontradas das escavações de um centro comercial. O romance não trata somente desta interpretação da dimensão humana, do aprisionamento diante das imagens tomadas como realidade. O romance trata, ao contrário, da capacidade humana de, diante da mais perversa e dura realidade, indignar-se e assumir a direção de sua camioneta. Retornar ao sentido mais especial e essencial da vida por caminhos diferentes, novos, desconhecidos. E isso é o que chamarei aqui, neste trabalho, de *cavernalização*: uma resistência afetiva, indignada, política, social, econômica, educacional (e tantas possibilidades quantas forem possíveis de se listar aqui) à tentativa de banalização, comercialização e pasteurização do humano.

Para cada residente do mundo moderno, o espaço social acha-se espalhado sobre um vasto mar de insignificância na forma de numerosos borrões maiores ou menores de conhecimento: oásis de sentido e relevância no meio de um deserto sem feição. (BAUMAN, 1997:187)

Assim caminha a descrição que Zygmunt Bauman faz em seu livro *Ética pós-moderna* (1997) sobre as relações que vão se afirmando no espaço urbano: a segregação (espacial, étnica, social) como uma nova cartografia que vai desconstruindo, pouco a pouco, o sentido do encontro e da convivência humana. Mais precisamente, “a falta de se adquirir um rosto”:

A multidão urbana não é uma coleção de indivíduos. É mais um agregado indiscriminado e sem forma em que se dissolve a individualidade. (BAUMAN, 1997:178)

Afirmar nossa potencialidade humana, carregada de sentidos (éticos e estéticos) na obra literária, em seus signos reveladores e libertadores de significação é um desafio que este conceito *cavernalização* propõe; identificar os vestígios de uma linguagem que se constrói, ao contrário dos anúncios luminosos da cidade, na mais singular e imprevisível interioridade humana.

Cavernalização, ainda, pois é no espaço da caverna de Saramago, não de Platão, que se dá o momento revelador da miséria, da barbárie, da ruína: uma epifania do olhar. Em desalinho, porque o caminho não pode se negar aos atalhos sedutores da literatura – diferenciada em obra e autor.

A adaptação do olhar do prisioneiro de Platão se dá cautelosamente em direção à luz. Ao sair da caverna ele caminha superando as etapas que o mundo externo vai exigir, olhando primeiro as sombras e imagens, depois os próprios objetos, depois os reflexos dos astros até finalmente conseguir olhar o próprio sol. Lembrando aí que, para Platão, o sol é a realidade em sua máxima apreensão, e ainda, o sol é a metáfora da luz, da plenitude, do bem em oposição à escuridão cavernosa. (MARCONDES, 1998:66)

Em Saramago, as etapas de adaptação do olhar se invertem. Ao entrar nos subterrâneos de um centro comercial (valorização da imagem sedutora do capitalismo), o prisioneiro, representado mais profundamente pela figura de Cipriano Algor, precisa acender uma lanterna para que, pouco a pouco, roçando as paredes, possa descer cada vez mais. “Olhou para trás, para a boca da gruta. Recortada contra a luz dos focos, parecia realmente distante.” Nas

sombras, na escuridão, nos entrecortes de focos de uma lanterna, ele reconhece, primeiro em partes, panos, ataduras, depois inteiramente, três homens e três mulheres, atados, imobilizados, presos no interior da gruta.

Então, devagar, muito devagar, como uma luz que não tivesse pressa de aparecer, mas que viesse para mostrar a verdade das coisas até aos seus mais escuros e recônditos desvãos, Cipriano Algor viu-se a entrar outra vez no forno da olaria, viu o banco de pedra que os pedreiros lá tinham deixado esquecido e sentou-se nele. (SARAMAGO, 2000:332)

Se para Platão a saída para a luz é a representação de plenitude e conhecimento, em Saramago, entrar na escuridão, metáfora da interioridade, do autoconhecimento e reflexão, representa a possibilidade de reconhecermos (no sentido mesmo de conhecermos novamente e talvez melhor) nossa condição humana reduzida a uma irremediável ruína, a qual se reduz, como nos diria Walter Benjamin, a nossa biografia. Talvez por isso Cipriano se veja entre aqueles homens e mulheres “arruinados”, novamente no forno de sua olaria.

O prisioneiro de Platão, ao ver o sol, é capaz de compreender a realidade, identificar suas manifestações e, portanto, conhecer a verdade. Neste ponto encontramos em Walter Benjamin, seguindo as orientações de Suzana Kampff (LAGES, 2002:125-126), uma reação sobre o conceito de verdade nas reflexões iniciais do prólogo ao livro *A origem do drama barroco alemão*:

Benjamin define a verdade ontologicamente pelo negativo, como algo que se subtrai ao conhecimento e que só pode ser conhecido na medida em que se desdobra na forma de sua apresentação à qual ela se encontra ligada numa relação indissolúvel. (LAGES, 2002:125)

Suzana Kampff Lages confirma as observações de Jeanne-Marie Gagnebin (GAGNEBIM, 1994) quando diz: “a verdade em Benjamin assume o

estatuto de categoria estética” (LAGES, 2002:125), considerando aí a força da linguagem. Lendo “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”, de Benjamin, extraímos:

O mesmo vale para o amor humano: o homem é belo para o amante, e não em si mesmo, porque seu corpo se inscreve numa ordem mais alta do que a do belo. Assim a verdade, que é bela, não tanto em si mesma, quanto para aquele que a busca. (BENJAMIN, 1984:53)

A busca pela verdade de Saramago se dá pela força ficcional. É na capacidade de construir sua trama, acendendo em nós a tradição, iluminando nosso percurso histórico, fazendo-nos visitar um tempo perdido, dando saltos, promovendo desdobramentos e significações em nossa reflexão, reconhecendo nossos declínios, que entendemos a força de sua alegoria da caverna. A alegoria de Saramago nos põe diante de nossa própria perplexidade:

Se a interpretação alegórica é uma forma privilegiada de saber humano, é porque ela expõe à luz do dia esta ligação entre significação e historicidade, temporalidade e morte, uma ligação que, somente ela, fundamenta o único saber verdadeiramente positivo do homem. (GAGNEBIN, 1994:51)

Em “O naufrágio do Esperança” (1821), Caspar David Friedrich⁹ emoldura um enredo sobre o qual nos debruçamos nesta tese. O quadro nos devolve o olhar sobre uma cena que parece estar se refazendo, no espaço da tela, e no tempo *continuum* da história. De que cena estamos a falar?

⁹ Caspar David Friedrich (1774-1840) participa do primeiro Romantismo Alemão. Paisagista formado em Copenhague, tratou da antítese entre o homem solitário e a natureza grandiosa, com predileção pelos temas hibernais, os relevos selvagens, as extensões marítimas, as ruínas e os crepúsculos. A ausência de enquadramento lateral, o tratamento de espaço em planos sucessivos e as cores translúcidas contribuem para o aspecto irreal de suas composições. In: *Larousse cultural*, vol. 11.

Como representante do Romantismo Alemão, Friedrich colore a natureza que se vê neste quadro com sinais de uma catástrofe. O navio Esperança, naufrago num mar de gelo, de um gelo partido, recortado, sucumbe à sua tragédia. Isolado diante de uma natureza misteriosa, o Esperança nos provoca uma grande sensação de solidão, que, nostalgicamente, parece se repetir nas outras figuras nebulosas do quadro. À esquerda e à direita, ao fundo, melancolicamente marcada como passado, a cena do naufrágio do Esperança confirma nossa angústia existencial permanente e, por isso mesmo, nossa incomunicabilidade. As ruínas provocadas por esse Esperança à deriva apontam para o céu, em sinal de um desejo profundo de redenção no divino, no sublime.

A ruína passa a depósito das esperanças deixadas para trás. Pela memória o poeta é capaz de converter aquela ruína em poesia, e, assim, torná-la práxis, intervenção humana no fluxo temporal através de um discurso efetivo que mobilize a História para além do esperado (LUGARINHO, 2005:122)

Em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1997), Guy Debord nos provoca com a idéia de sacralização da mercadoria que apresenta uma solução ilusória para nossas aflições mais cotidianas e simples na modernidade do século XX. Substituímos o espetáculo cristão de ritualização litúrgica, a devoção e crença na salvação pela fé, pelo espetáculo das imagens que gerenciam a ascensão dos produtos:

Desse modo, é a vida mais terrestre que se torna opaca e irrespirável. Ela já não remete para o céu, mas abriga dentro de si sua recusa absoluta, sem paraíso ilusório. O espetáculo é a realização técnica do exílio, para o além das potencialidades do homem; a cisão consumada no interior do homem. (DEBORD, 1997:19)

O simulacro envolvido em cada representação pressupõe espectadores que já não podem tocar o real, diluídos pelo movimento hipnótico, e portanto passivo, diante do visível. Luis Carlos Fridman afirma que “para o autor da teoria do espetáculo, o destino político-prático de suas idéias era o conselho, a assembléia popular e o soviete” (FRIDMAN, 2000:25):

Guy Debord almejava a regeneração de um laço autêntico entre as pessoas na “politização da vida”, que abarcava a revolução do cotidiano, a realização dos desejos oprimidos, a desimportância dos partidos e sindicatos para esse tipo de política, a abolição do trabalho, do dinheiro e das mercadorias. (FRIDMAN, 2000:25)

Confiando nas idéias de Walter Benjamin sobre o *continuum* da história, não podemos deter o projeto a que se destina a modernidade. O desenvolvimento de novas tecnologias, a industrialização da produção, a exploração demográfica, o sistema de comunicação de massa cada vez em maior expansão, o conhecimento científico, a forma tentacular do mercado e sua sedução exuberante e a globalização são alguns movimentos cotidianos de nosso tempo. Uma possibilidade de mover-se cada vez mais sem fronteiras, em estado de autonomia permanente e, quem sabe, irreversível, formando uma nova cartografia – flexível e instável – uma nova realidade ontológica. O declínio da experiência sofrido pelos indivíduos neste contexto moderno de existência indica Benjamin, no ensaio “Experiência e pobreza”, o surgimento de “uma nova barbárie.” (BENJAMIN, 1985)

A burguesia nos reduziu a uma situação de extrema pobreza; falamos exaustivamente de cultura, mas não conseguimos impregnar a rudeza de nossas vidas, nem o mundo em que vivemos, com os valores culturais a que se referem os nossos discursos. (KONDER, 1988:70)

As transformações do século XIX, somadas aí as transformações do narrar, com o florescimento do romance, se ampliam ainda mais com a difusão das notícias pelos jornais. A informação, e todas as características que o capitalismo nos impõe, assume uma dinâmica de valorização do novo, de aceleração no conhecimento dos fatos. Ao contrário de uma experiência que se conta e reconta (e em sua repetição reside a beleza), passamos a ter uma vivência do indivíduo isolado “assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos.” (KONDER, 1988:72)

Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará sequer, lidar com a juventude inovando sua experiência?” (BENJAMIN, W. 1985)

O tom melancólico destas palavras escritas em 1933 se repete no ensaio “O narrador”, e afinal, como nos afirma Suzana Kampff (LAGES, 2002:110), é um recurso que permeia a escrita benjaminiana. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin assume um tom mais otimista recarregando suas reflexões com a possibilidade dessa “nova barbárie” impulsionar uma saída distanciada, portanto, crítica. Estudando a história da obra de arte e sua representação, Benjamin reconhece que a arte se achava a serviço de um ritual, primeiro mágico, depois religioso. Seu valor estava em imprimir em produções únicas e insubstituíveis um “aqui” e “agora” que iluminava não só a produção, mas também quem a via: a aura¹⁰.

¹⁰ Idéias que Leandro Konder desenvolveu com objetividade em “O desaparecimento da aura.”

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. (BENJAMIN, W. 1985:167)

A autenticidade da obra de arte não é para Benjamin um atributo formal, presente no objeto em si, e não deve ser confundido com historicismo, pois a obra de arte, para ele, não está presa ao seu contexto de origem, mas flexível para dialogar a significação deste “aqui e agora” com o passado. Portanto, a aura é um elemento incompatível com esta modernidade tardia, sua velocidade e com os sonhos de consumo imediatos do capitalismo. A perda da aura, entretanto, para Benjamin, consiste em novas manifestações artísticas – a fotografia, o cinema, por exemplo –, e ainda, em um novo processo de produção e recepção destas manifestações em função de uma mudança na estrutura da experiência.

Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. (BENJAMIN, 1985:170)

Benjamin pensa o conceito de modernidade a partir de uma teoria da arte que se apresenta como teoria da experiência e que, como tal, está diante do tempo do agora. O olhar do crítico se incumbe de uma retrospectiva saturada de experiência focada no presente e na construção das condições de surgimento deste presente. O debate em torno da modernidade permanece atual, avançando destas significações, dadas por Benjamin no início do século XX, para categorias como simulacro e espetáculo, pensadas por alguns

autores, dentre eles, Guy Debord, citado anteriormente. Marshall Berman descreve:

Essa atmosfera de agitação e turbulência, aturdimiento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e desordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. (BERMAN, 1986:18)

Ainda com as reflexões sobre a “perda da aura” e a “reprodutibilidade técnica da obra de arte”, de Benjamin, retornamos à preocupação sobre a morte da narrativa com o surgimento do romance. Se para Benjamin o que separa o romance da narrativa (e sua possibilidade de reparti-la) é o fato do romance estar essencialmente vinculado ao livro e, se a difusão do romance, segundo Benjamin, só se torna possível com a invenção da imprensa, então o que temos na modernidade é a escrita de um diálogo ilusório, descontínuo, em que o outro é apenas mais um personagem inventado. Com esta “agitação e turbulência fantasmagórica”, que nos descreve Berman acima, e a consciência da barbárie, de que nos fala Benjamin, revisitamos a caverna de José Saramago, seus personagens inventados pelo sentimento de incomunicabilidade, pelo sentimento de indignação. O conceito de *cavernalização*, inspirado em José Saramago, fundamenta-se na confiança permanente na linguagem revolucionária da arte, que sempre encontrará um caminho que nos restitua a capacidade de olhar para dentro da caverna. Um caminho que nos devolva o olhar e nos permita ver e sentir uma imagem – a poética. É a esta imagem que a *cavernalização* se rende, congregadora de linguagens diversas e dispersas, carregadas de significação. Impulsionados

por Benjamin, apontamos para uma saída crítica, resistência possível num tempo de solidão.

Jeanne-Marie Gagnebin, em seu prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”, afirma:

No momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradução comum já não oferece nenhuma base segura, outras formas narrativas tornam-se predominantes. Benjamin cita o romance e a informação jornalística. Os dois têm em comum a necessidade de encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional. A informação deve ser plausível e controlável; já o romance parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história. (BENJAMIN, 1985:14)

Esta tese se propõe a pensar a ficção como possibilidade de resistência à dissolução da invenção. Invenção, inclusive, como resposta essencial ao sentido da vida.

Seduzidos pela alegoria – que propõe uma investigação – investimos numa irrealidade que acende o essencial de nossa humanidade. Na ficção que não ilude, mas revela. Estamos na camioneta com Marta, Isaura, Cipriano, Marçal e Achado, tentando um caminho que não sabemos onde nos levará.

Para Benjamin, a genialidade de Proust está na busca de semelhanças e analogias entre o passado e o presente, e não em suas memórias, não no passado em si, mas em seu diálogo com o presente. Kafka, o maior “narrador” moderno, representa uma “experiência única”: a da perda da experiência, da impossibilidade do encontro com a tradição e do sentido primordial (BENJAMIN, 1985).

A contribuição de José Saramago, evidenciada neste estudo, está em dar voz a um narrador virtuoso que convoca o passado histórico para então reinventá-lo a partir de uma trama fantástica e surpreendente. Podemos

reconhecer isto já em seu primeiro romance, *Levantado do chão* (1980), com a saga camponesa aparentemente com cores ainda realistas e narrativas. Páginas que transgridem sem maiúsculas e pontuação, e apresentam as vicissitudes de três gerações de camponeses do Alentejo que, através da luta de classes, reconhecem-se homens e protagonistas da história. A construção de um convento, marcada pela megalomania do rei relacionada com os ditadores portugueses da época moderna, expõe uma crítica política em *Memorial do convento* (1982), num jogo de figuras, mitos e modelos históricos. Em *História do cerco de Lisboa* (1989), reconhecemos uma feliz correção da história, em nome da liberdade de interpretação. O *Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *A caverna* (2000) imprimem à sua produção literária uma preocupação com as transformações de nossa própria humanidade. Uma reação ao totalitarismo cristão, uma denúncia sobre a peste da alienação, do individualismo, uma resistência contra tudo isso e contra a sociedade de consumo capitalista, com um possível distanciamento crítico – como sugere a escolha dos personagens no final do romance *A caverna*, indicando uma criação que parte de uma linguagem alegórica, construída no choque entre o desejo de investigação e a consciência de nossa precariedade neste mundo.

De maneira similar, Clarice Lispector aprofunda o sentido de *cavernalização* porque, entre outros aspectos, sua obra conjuga narração e invenção. Não importa a realidade dos fatos mas a sensação de contínua e permanente investigação sobre a essência dos fatos, sobre o sentido da vida associado a nossa natureza animal e humana, alternando aí nossa condição mais primitiva – das cavernas (imagem sugerida pela obra de José Saramago).

Alegoria que parte de seu sentido dividido entre o dentro e o fora. Ao contrário de Kafka e sua “perda da experiência”, a experiência de Clarice se sustenta, agonizante, na linguagem dialógica que ela habilmente tece entre seus personagens criados e recriados a cada nova aventura. Como a mulher do médico, personagem de José Saramago em *Ensaio sobre a cegueira*, Clarice escolhe o convívio entre aqueles que não conseguem ver. Em sua cegueira disfarçada ela sugere caminhos, analisa estratégias de vida e de morte e surpreende-se com o bárbaro, no outro, e, o mais doloroso, nela mesma. Acende a intuição, os sentidos, mas não se rende às ilusões favorecidas pelas sombras da fogueira. A caverna de Clarice é a linguagem.

3. A CASA DE CLARICE E O ENFORCAMENTO DA LINGUAGEM

“Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.”
(Clarice Lispector – *Água viva*)

3.1. Uma pintura, em palavras

“Não, acho que estou precisando de olhar sem que a cor dos meus olhos importe, preciso ficar isenta de mim para ver”

(Clarice Lispector – *A paixão segundo G.H.*)

Roberto Corrêa dos Santos, no último capítulo de seu livro *Clarice Lispector* (SANTOS, 1986), vislumbra uma possível comparação entre a linguagem de Clarice (em seus romances) e a pintura de Paul Cézanne, observada pelo filósofo Merleau-Ponty no texto “A dúvida de Cézanne.”

Cézanne não acha que deve escolher entre a sensação e o pensamento, assim como entre o caos e a ordem. Não quer separar as coisas fixas que nos aparecem ao olhar de sua maneira fugaz de aparecer, quer pintar a matéria ao tomar forma, a ordem nascendo por uma organização espontânea. (MERLEAU-PONTY, 1984)

Como uma provocação, o texto de Merleau-Ponty exige uma passagem pela pintura de Paul Cézanne, abrindo caminho para estas reflexões sobre Clarice Lispector.

Vejamos, portanto, a ilustração “A Casa do Enforcado em Auvers”, de 1873.



A tela de Cézanne, uma das suas primeiras obras impressionistas, não focaliza nenhum objeto, nenhuma pessoa (enforcada) nem mesmo a casa cuja tela leva como título. As imagens se apresentam muito juntas, aglomeradas: a planície, o caminho, as colinas e até mesmo o céu se fundem – “tudo se aproxima e se adensa.” (ARGAN, 1992:111)

Segundo Giulio Carlo Argan:

A pintura (de Cézanne) não era literatura figurada, tampouco uma técnica capaz de transmitir a sensação visual ao vivo: era um modo insubstituível de investigação das estruturas profundas do ser, uma pesquisa ontológica, uma espécie de filosofia. (ARGAN, 1992:110)

Por tudo isso, “A casa do enforcado” nos seduziu. Porque com a legenda do quadro esperamos visualizar um indivíduo enforcado, morto, sem vida. Mas é desse mote que o artista, além de quebrar, supera a expectativa do que queremos ver, ao mesmo tempo em que investe na sensação. A casa, bem como todo o espaço da tela, apresenta uma imagem de abandono e esquecimento. De uma possível vítima paralisada, derrotada, impotente¹¹ dentro da casa, fora dela ou, quem sabe, olhando a tela! Os volumes pesados estrangulam as formas: a árvore, a trilha, a colina, dando a “sensação” de que todas elas estão enforcadas. A moldura enforca o quadro? Ou é o olhar que se enforca preso no invisível, no fantasmagórico que ali deveria estar mas não comparece? Nosso olhar parece se perder na própria história irrecuperável de Cézanne.

¹¹ Significados colhidos em CHEVALIER, J. 1996:370.

Se, como diz Clarice Lispector, “não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas”, podemos estabelecer um paralelo entre o quadro de Cézanne e a caverna de Saramago: tocar a realidade das coisas, do ser humano, é fazer voar feixes e lascas de vida para poder chegar ao âmago da legenda de Cézanne, da dificuldade de escrever de Clarice e da vida quebradiça, na cerâmica Cipriânica.

O enforcado parece pertencer à ordem da consciência/inconsciência: só se vê o que se renuncia no desejo de ver. O enforcado é o devir de uma libertação. É assim que Cézanne (1839-1906) é considerado “pai da modernidade”. Em suas telas, não eram as técnicas da perspectiva que permitiam a sensação de volume e distância, mas através do jogo que sua pintura realiza com as diferentes cores. A percepção do mundo para ele se dá em sua representação encharcada de subjetividade, em pinceladas que não retratam, mas recriam.

E a casa de Clarice?

A casa de Clarice é a linguagem e nela a escritora percebe a sua precariedade, sua provisoriedade na construção do corpo – *corpus* – da escrita. Sua impossibilidade de dizer tudo. Como a pintura de Cézanne, sua narrativa se adensa, pesada e opaca, também como uma preocupação ontológica que supera a figuração e investe em pulsar e sentir. A preocupação de poder “ver” o mundo, não como ele é, mas como ele se materializa, no jogo entre a latência e a revelação, significa sair da casa. Significa nascer, libertar-se, vislumbrar a matéria.

Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer. Espere: está ficando escuro. Mais. (...) Agora as trevas vão se dissipando. Nasci. Pausa. Maravilhoso escândalo: nasço. (LISPECTOR, 1998:33-34)

A “descoberta do mundo”, em *Água viva*, parece recorrer ao efeito luz e sombra, num entrecorte externo e interno de reconhecimento de si e do

mundo: “ando na sombra, nesse lugar onde tantas coisas acontecem.”(LISPECTOR, 1998:74) E ainda na seguinte passagem:

Mas eis que se abre a porta-espelho – e eis que, ao movimento que a porta faz, e na nova composição do quarto em sombra, nessa composição entram frascos e frascos de vidro de claridade fugitiva. (LISPECTOR, 1998:75)

Assim como o “enforcado”, Macabéa em *A Hora da Estrela* parece ser um “pré-texto” para reflexões, idéias, elucubrações, filosofia (exercitadas pelo narrador Rodrigo S.M). Um abrigo, uma casa que expõe a miséria, o sofrimento, a consciência do tempo e da morte: “Se ainda escrevo é porque nada mais tenho a fazer no mundo enquanto espero a morte.” (LISPECTOR, 1999:70)

A escrita como lacuna de um tempo de espera, como carência, desejo de continuidade e registro da dor é o caminho de Clarice para a representação do mundo.

Com Lúcia Helena completamos:

A riqueza que lhe vem da carência ocorre pela razão mesma de a literatura não poder dizer tudo; de não poder representar a totalidade idealizada pelo ser humano; de não poder “pintar”, como a pintura, nem “musicar”, como a música, mas de, ao mesmo tempo em que o texto se defronta com esta impossibilidade, ele tem o poder de sugerir, referir, suplementar tudo isto, capacidade de que a literatura retirará sua maior potencialidade. (HELENA, 1992:1170-1171)

Sintonizando com as observações de Lúcia Helena em seu texto “A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector”, em que nos apresenta a escritora como terceiro paradigma do modernismo brasileiro, ao lado de Autran Dourado e Guimarães Rosa, idealizamos também alguns diálogos entre os textos *Água viva* e *A hora da estrela* e sua(s) história(s), além da intertextualidade já apresentada entre Clarice e Cézanne.

A partir do conceito renovador de M. Bakhtin, *dialogismo*, Lúcia Helena apresenta algumas estratégias com que Clarice Lispector efetiva este diálogo: crítica social, metaficção, filosofia, intertextualidade.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.” E ainda: “o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio etc. (BAKHTIN, 1992:123)

Portanto, o dialogismo é uma realização histórica compartilhada no tempo e no espaço, sempre num devir em mudança. A concepção dialógica destaca o caráter coletivo, social da produção de idéias e textos; toda linguagem, em qualquer campo, está encharcada de relações dialógicas.

Aqui, privilegiamos as estratégias filosófica e intertextual, que apresenta Lucia Helena, imbricadas, unidas na tentativa de entrar na casa/caverna de Clarice e descobrir, ainda que com o olhar míope, sua significação.

Nos anos 70, estas duas obras literárias, *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977), sinalizam novas vertentes, nova figuração. Uma se detém à história da nordestina na cidade, carregando consigo uma realidade árida, concreta, seca. A mulher sufocada pelo comportamento machista, pela sociedade de consumo e pela religiosidade fútil, que se efetiva de fora para dentro da personagem. Contrariando tudo isso, a construção da personagem se faz ao avesso desta aridez: com sutileza, leveza, pulsação, sentimento e muita delicadeza.

“Uma Furtiva Lacrima” fora a única coisa belíssima na sua vida. (...) Quando ouviu começara a chorar. (...) Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delicadas e até com um certo luxo de alma. (LISPECTOR, 1999:71)

Se é baseada na reconstrução de um olhar – a partir do “sentimento de perdição” surpreendido no rosto de uma moça nordestina –, a história é tecida em meio às circunstâncias objetivas da pobreza brasileira, refratadas na vida e na “literatura do fracasso” de Clarice Lispector. Sublinhando agressivamente o caráter de ilusão da construção literária, abre-se na página uma distância transparente, pois que confessada, entre a autora e seu tosco travesti chamado Rodrigo S.M., definido por negatividades: não tem classe social definida, embora consciente não reage ao mundo reificado e administrado; e não tem ética, pois aceita ser financiado pela Cola-Cola. (ARÊAS, 2005:77)

A partir da citação retirada do livro de Vilma Arêas e da discussão que se faz no livro sobre a obra de Clarice Lispector, especialmente no capítulo em que trata de *A hora da estrela*, identificamos no narrador Rodrigo S.M. o olhar de Clarice Lispector sobre sua limitação no ato de narrar, e ainda, sobre sua triste personagem a perambular no tempo vazio de sua própria existência destituída de experiência repartida: “Esquecera os nomes da mãe e do pai, nunca mencionados pela tia.”(LISPECTOR, 1999:77) A rádio relógio para Macabéa é, então, a única possibilidade de sua ligação histórica neste mundo. Ouvir uma rádio que não toca música mas que marca o tempo a cada minuto e dá “hora certa e cultura” é a chance da nordestina amarela, magra, desamparada se inscrever na história, conhecer a história, no mundo que, definitivamente, lhe é hostil e cruel.

E sobretudo esse canal de rádio aproveitava intervalos entre as tais gotas de minuto para dar anúncios comerciais – ela adorava anúncios. Era rádio perfeita pois também entre os pingos do tempo dava certos ensinamentos dos quais talvez algum dia viesse precisar saber. (LISPECTOR, 1999:37)

Relembramos Willi Bolle, quando trata da representação da metrópole moderna como uma imensa aglomeração de textos (BOLLE, 2000:273) e que em *A hora da estrela* seduz tão apaixonadamente Macabéa. A relação de prazer ao recortar os anúncios dos jornais velhos, “em noites frígidas”, “à luz de vela”, “toda estremecente sob o lençol de brim”, indica o gozo de uma personagem que, impedida de ser – por tudo que lhe falta: memória, história, beleza, inteligência – sonha com todas essas possibilidades, no “anúncio” promissor, espetacular, de uma irrealidade fantástica.

Havia um anúncio, o mais precioso, que mostrava em cores o pote aberto de um creme para pele de mulheres que simplesmente não eram ela. (...) o creme era tão apetitoso que se tivesse dinheiro para comprá-lo não seira boba. Que pele, que nada, ela o comeria, isso sim, às colheradas no pote mesmo. (LISPECTOR, 1999:38)

Água viva segue em busca do sentido elástico da vida, perdendo-se nos sentidos materiais do próprio corpo, do próprio mundo. Também pelo avesso, a personagem é construída assumindo seu desejo pela realidade triste, árida e concreta de nascer.

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia. (LISPECTOR, 1998:27)

E quando nasço, fico livre. Esta é a base de minha tragédia. (LISPECTOR, 1998:32)

Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo. (LISPECTOR, 1998:45)

No tecido por onde se cruzam estas idéias, arriscaremos afirmar que, no limiar da crônica (lembrando de seu sentido etimológico relacionado ao tempo da construção do discurso e de sua própria construção), a escrita de *Água viva*, inquieta, curiosa, trágica, se faz personagem em *A hora da estrela*

e silencia sua dor, seu delírio, assumindo limitações, preconceitos, imposições sociais. O “eu” de *Água viva* (inventor de linguagem), pulverizado, diluído em *A hora da estrela* é sentenciado à morte; sucumbe, enforcado, sufocado, paralisado pelo seu destino. Não há espaço para Macabéa nesta casa.

Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era à-toa na cidade inconquistável. O destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que a galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda. (LISPECTOR, 1999:81)

Na citação anterior, Macabéa, como uma galinha (intertextualizando com o conto “Uma galinha”, de *Laços de família*), revitaliza uma alegoria importante na obra de Clarice Lispector: a representação da mulher por vários ângulos, por retalhos que fragmentam e, ao mesmo tempo, alinhavam o quadro, a pintura de Clarice, como mosaico. Macabéa como ruína de um “eu” feminino abatido, caçado, ferido. Destituído das regalias de um tempo que se “lê” moderno mas que se vive primitivo: “O que há de bárbaro em mim procura o bárbaro cruel fora de mim. Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira.” (LISPECTOR, 1998:36)

A única saída para Macabéa, alegoria de silêncio e ruína é a morte. Porque esta sentença uma preocupação temporal que se inscreve em toda a obra de Clarice Lispector: “O instante é semente viva.” (LISPECTOR, 1998:12) E ainda: “Sou um ser concomitante: reuno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios.” (LISPECTOR, 1999:21)

Marcada pela fascinação do tempo (a rádio relógio e toda inutilidade informativa que pontua sua execução), Macabéa se rende à pulverização de sua existência que não consegue dizer e que não querem ouvir, como denuncia o narrador Rodrigo S.M. no início de *A hora da estrela*: “Juro que este livro é feito sem palavras. É uma fotografia muda. Este livro é um silêncio. Este livro é uma pergunta.” (LISPECTOR, 1999:17).

3.2. Alegorias de vida e morte

“Será mesmo que a ação ultrapassou a palavra? Mas que ao escrever – que o nome real seja dado às coisas. Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.”

(Clarice Lispector – *A hora da estrela*)

Logo no primeiro capítulo desta tese pensamos o sentido de alegoria reabilitado por Benjamin como um resgate da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana. *Água viva* e *A hora da estrela*, títulos dos romances de Clarice Lispector, estudados mais profundamente neste trabalho, aparecem como alegorias de vida e morte com a força significativa que nos instiga a verificação, a investigação e que está no cerne do conceito alegórico: “o símbolo é, a alegoria significa; o primeiro faz fundir-se significante e significado, a segunda os separa.” (GAGNEBIN, 1994:41) É disto que estamos a tratar aqui.

Tomando do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001) o significado de água viva, temos: água que brota de uma fonte ou nascente e corre em grande quantidade, ou, célula de corpo mole, gelatinoso e transparente; tentáculos providos de células urticantes, capazes de provocar sérias queimaduras em seres humanos; a água má.

A água viva de Clarice Lispector, ao contrário, quer descobrir sua fonte, quer correr contra a correnteza:

E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já. (LISPECTOR, 1998:09)

E é dessa “relação entre o instante fugidio e sua inscrição no espaço”¹² que arde e queima a linguagem de Clarice Lispector. A consciência de sua temporalidade, de sua inscrição na história, mesmo como ser transparente (como água viva) lhe imprime a dor profunda do reconhecimento de sua solidão. O reconhecimento de uma existência marcada pela subtração de instantes.

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim. (LISPECTOR, 1998:10)

A precariedade da vida se dá, então, nisto: na consciência de que precisamos pensar o tempo e o espaço do lado de dentro. O lado de fora alimenta esta reflexão. “O mundo: um emaranhado de fios telegráficos em eriçamento. E a luminosidade no entanto obscura: esta sou eu diante do mundo.” (LISPECTOR, 1998:23)

Portanto, água viva se insinua para nós como uma alegoria da vida transparente, à deriva, no espaço e no tempo da consciência-inconsciência – em diálogo permanente – em busca de uma possível verdade que justifique a sua existência, ou talvez, a sua impermanência e descontinuidade; por isso se protege e queima:

Se eu não entrar no jogo que se desdobra em vida perderei a própria vida num suicídio da minha espécie. Protejo com o fogo meu jogo de vida. Quando a existência de mim e do mundo ficam insustentáveis pela razão – então me solto e sigo uma verdade latente. (LISPECTOR, 1998:37).

¹² HELENA, Lúcia, em contra capa do livro *Água viva*, da edição citada na bibliografia.

Água viva surpreende porque sugere a dor do que queima, do que arde em uma sina quase invisível e, entretanto, se faz com a escrita da vida que se festeja, em suas alegrias e aleluias, em seu irrefreável desejo de viver: “Viver é isto: a alegria do *it*.” (LISPECTOR, 1998:85) Ao contrário, em *A hora da estrela*, a expressão nos sugere um momento de glória, de alegria, do tempo marcando o êxtase de uma vida em sua ascensão, mas o que lemos é a história de uma personagem recortada entre trapos e retalhos desbotados a caminho de sua morte, que se faz, em sua dura rotina, sempre um pouco mais: “É. Mas de repente ele não agüentou o peso num só braço e ela caiu de cara na lama, o nariz sangrando.” (LISPECTOR, 1999:53)

A descrição desta “estrela”, ao leitor desavisado, causa estranhamento:

Mas 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, 1999:15)

(...) – limito-me a contar as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela. Ela deveria ter ficado no sertão de Alagoas com vestido de chita e sem nenhuma datilografia, já que escrevia tão mal, só tinha até o terceiro ano primário. (LISPECTOR, 1999:15)

Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. (LISPECTOR, 1999:16)

Macabéa vai sendo delineada, ao longo do romance, como uma nordestina alagoana, amarelada, magra, feia, doida mansa, sonhadora, com cacoete de piscar os olhos, ligada na rádio relógio, encantada por anúncios, datilógrafa, namorada de Olímpico de Jesus – “metalúrgico”. Características que não definem a natureza de uma heroína extraordinária, mas ao contrário, imprimem em Macabéa ausência de *glamour*, brilho e sucesso que nos sugere

o título de sua história. A hora de Macabéa é a marcação de um tempo de desamparo, de absoluta perdição num lugar que não a acolhe, nem a quer.

Zygmunt Bauman (1997), quando reflete sobre a arte do mau-encontro, afirma que o traço mais surpreendente e notável do estrangeiro é que:

A sua presença é irrelevante, o seu ser é ser não reconhecido, a sua existência é existência não-admitida: um ser não ser – uma incongruidade ressoante com o que lhe é próprio. (BAUMAN, 1977:177)

Fora de sua terra, estrangeira na cidade grande, Macabéa reconhece sua fraqueza e deste reconhecimento é que irrompe sua grandeza, tão humana.

Novamente no Dicionário Houaiss, estrela significa: corpo celeste produtor e emissor de energia, com luz própria, e cujo deslocamento na esfera celeste é quase imperceptível ao observador na Terra. A imperceptibilidade de Macabéa de fato se efetiva no romance, porém sem brilho e energia. A alegoria “a hora da estrela” produz um movimento de afastamento, de perda do próprio sentido de escrita. A estrela que se vê no final do romance não é possível se reconhecer, porque em sua *hora* o tempo já não é. A hora de Macabéa é a sua negação; se faz na sua existência; comprova que uma vida pobre, oprimida, vazia, alheia à concorrência da ordem social não se faz com final feliz.

Finalmente, depois de lamber os dedos, madama Carlota mandou-a cortar as cartas com a mão esquerda, ouviu, minha adoradilha?

.....
Macabéa separou um monte com a mão trêmula: pela primeira vez ia Ter um destino. (LISPECTOR, 1999:75)

Madama Carlota havia acertado tudo. Macabéa estava espantada. Só então vira que sua vida era uma miséria. Teve vontade de chorar ao ver o seu lado oposto, ela que, como eu disse, até então se julgava feliz. (LISPECTOR, 1999:79)

No conhecimento de sua vida, “entre as pedras do esgoto o ralo capim de um verde da mais tenra esperança humana” revela-se uma verdade que, para o narrador, não existe:

Hoje, pensou ela, hoje é o primeiro dia de minha vida: nasci.

 (A verdade é sempre um contacto interior inexplicável. A verdade é irreconhecível. Portanto não existe? Não, para os homens não existe.) (LISPECTOR, 1999:80)

E assim, a alegoria que se pretendia vida se fez morte. Em sua queda fatal, decaída na sarjeta a sangrar, a dimensão de sua vida adquire sentido, e a percepção da miséria e da ruína se instauram e inauguram, pela primeira vez, o brilho de Macabéa em sua redenção final. Depois de uma vida apagada, é na morte que adquire sua iluminação.

Assim como ninguém lhe ensinaria um dia a morrer: na certa morreria um dia como se antes tivesse estudado de cor a representação do papel de estrela. Pois na hora da morte a pessoa se torna brilhante estrela de cinema, é o instante de glória de cada um e é quando como no canto coral se ouvem agudos sibilantes. (LISPECTOR, 1999:29)

Como o quadro de Caspar Friedrich, Macabéa sucumbe à sua tragédia, paralisada, impedida de seguir adiante em sua dura sina, historicamente marcada desde o seu nascimento e agora, ali, entendida: “ – Quanto ao futuro.” (LISPECTOR, 1999:85) Não há futuro para Macabéa.

3.3. Prosa ou poesia?

“Tudo o que não invento é falso.”
(Manoel de Barros – *Memórias inventadas*)

No capítulo anterior, em que o conceito de *cavernalização*, inspirado no romance de José Saramago se delineia, a escrita de Clarice Lispector acende, então, como a revelação deste conceito, que aqui vai se aprofundar dialogando, fundamentalmente, com os livros *Água viva* e *A hora da estrela*.

Em *Água viva* “a trama do livro é tênue”, o que faz dele um romance sem romance. Um *eu*, declinado no feminino, escreve a um *tu*, no masculino, expondo suas ânsias e procuras, num discurso de fluidez ininterrupta entre o delírio, a confissão e a sedução”, afirma Lúcia Helena em contra capa do livro *Água viva* (1998) de Clarice Lispector. A realização do romance não se efetiva numa ação elaborada de personagens cumprindo uma diegese de apresentação, complicação, clímax e desfecho como nos propõem inúmeras teorias da narrativa. O narrador é o (a) personagem em profunda reflexão sobre o tempo e a dor que se promove no ser humano quando se tem consciência deste tempo.

Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir átomos do tempo. (LISPECTOR, 1998:09)

E se, como já estudamos anteriormente, na modernidade tardia a linguagem confirma nossa humanidade e diferença, é na sua construção que se estabelece um jogo extraordinário em *Água viva*: romancear um *eu* que

problematiza, não a vida, ou um enredo fantástico, mas o dizer a vida na sua mais fina e sensível ilusão. Inventar e escrever, no espaço de sua consciência, uma pintura que nos devolva o olhar, em todas as suas cores e formas, se ali existirem cores e formas.

Não pinto idéias, pinto o mais inatingível “para sempre”. Ou “para nunca”, é o mesmo. Antes de mais nada, pinto pintura. E antes de mais nada te escrevo dura escritura. Quero como poder pegar com a mão a palavra. (LISPECTOR, 1998:12)

O diálogo com o leitor (esse tu que a mobiliza a escrever/pintar com amor) parece desejar o resgate da “aura” benjaminiana, no “instante-já” do que chama de “quarta dimensão”: “a palavra é minha quarta dimensão.” (LISPECTOR, 1998:10) E nesta dimensão, esta narradora, tão feminina, quer reter o tempo, espremer-lhe a vida e retirar-lhe o suco.

Eu costumava pingar limão em cima da ostra vida e via com horror e fascínio ela contorcer-se toda [...] Não gosto é quando pingam limão nas minhas profundezas e fazem com que eu me contorça toda. Os fatos da vida são o limão na ostra? (LISPECTOR, 1998:28)

Nisto consiste a aura clariceana, revisitar a dor, revivê-la, tentar compreendê-la; pensar que os fatos são uma provocação da vida e não se render a eles: pensar na dor, mas inventar os fatos.

Macabéa é esta invenção. Macabéa é a ostra contorcida por uma realidade dura, nordestina, estrangeira na cidade grande, maltratada e ridicularizada pelos que convivem com ela. O narrador, Rodrigo S.M., se apresenta como menino criado no Nordeste e traços visivelmente autobiográficos de uma Clarice que brinca com uma narração que se pretende masculina e inicialmente engajada. Pontuando uma leve brincadeira, no título,

com a literatura de cordel e, portanto, popular, este narrador quer pensar a vida em seu sentido trágico a partir de uma personagem dissolvida na “agitação e turbulência” de uma modernidade tardia.

O que temos é novamente um narrador que convoca o leitor a pensar sobre a vida também, e talvez, até mais profundamente, como escrever esta vida. Mas não admite: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência.” (LISPECTOR, 1999:29-30) E logo se contradiz: “Cada coisa é uma palavra. E quando não se a tem, inventa-se-a. Esse vosso Deus que nos mandou inventar.” (p.17)

Lúcia Helena, em artigo já citado (1992), revela uma poética, nas obras aqui estudadas, em que subjetividade e historicidade “estão em constante interação”:

A história surge aqui como dimensão da subjetividade engendrada pelo dialogismo e, portanto, uma porque reúne uma pluralidade de fragmentos em interação, cada um deles diversos entre si, mas possíveis de serem “orquestrados” na formação de um todo não mais da ordem do símbolo, mas do da alegoria, no sentido que a esta Walter Benjamin atribui. (HELENA, 1992:1171)

Em *A hora da estrela*, o narrador potencializa as reflexões sobre o ato de narrar e confirma, em consonância com idéias de Benjamin no ensaio “O narrador”, o desejo de buscar o sentido da vida num romance que não sabe repartir experiências, porque elas não existiram, nem sabedorias, porque este narrador quer, ele mesmo, aprender a construir uma história:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (LISPECTOR, 1999:12)

E assim como um “pretexto”, a construção de Macabéa vai se tecendo com um narrador que quer “pingar limão em cima da ostra viva”, reconhecer-se ali na existência de uma personagem que segue à deriva de sua escrita. O narrador deste romance não quer a história (pobre) de Macabéa, mas a riqueza da escrita que esta história pode suscitar.

Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.

.....
De uma coisa tenho certeza: essa narrativa mexerá com uma coisa delicada: a criação de uma pessoa inteira que na certa está tão viva quanto eu.

.....
Para que escrevo? E eu sei? Sei não. Sim, é verdade, às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (LISPECTOR, 1999:19)

E por todos os atalhos entre *Água viva* e *A hora da estrela*, somos abalados pela sensação de que estamos a ler romances, sem modelos ou itinerários previstos, perambulando pela interioridade de uma escritora cuja provocação parece ser a de “dobrar nossas certezas”, como afirma Lucia Helena.¹³

Se contar uma história é narrar para viver, para seduzir e capturar o ouvinte, Sherazade é um modelo exemplar disto. Já estudamos anteriormente, com Walter Benjamin, o modelo narrativo tradicional, transmitido de geração a geração, evocado pela figura do comerciante e do camponês, sábios em sua prática coletiva de dividir as experiências num tempo pré-capitalista em que as experiências podiam ser repartidas. As histórias orbitaram em torno de um acontecimento que, com sua força alegórica, não precisavam de explicações nem comentários, mas apenas do fato narrado. O romance rompe com esta

¹³ Expressão recolhida e anotada nas aulas da Professora Lúcia Helena.

tradição porque é uma das marcas da modernidade que exclui as experiências coletivas e expõe um indivíduo isolado. O livro associa-se ao apelo solitário de uma vivência retorcida sobre ela mesma. No final do ensaio “O narrador”, Benjamin assinala o romance como um texto em que se busca o sentido da vida. E ainda, que é a emergência do “eu” deste narrador de uma “reminiscência criadora” que determina a morte da narrativa. O narrador do romance investe pesadamente no processo individuação/solidão: fala de si para si, o que deixa lacunas para pensarmos, a partir disto, no projeto do discurso lírico. E Clarice Lispector leva o romance a sua forma mais acabada (nos dois sentidos).

O romance de Clarice Lispector inaugura um lirismo (que se caracteriza fundamentalmente pela ausência de fatos e pela força da situação em seus motivos – STAIGER, 1997:25) que confirma o caráter solitário do poeta que cria para si mesmo.

A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arrazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas. (STAIGER, 1975:50)

Como nova Sherazade, a construção narrativa de Clarice Lispector se dá pela invenção, não de fatos e aventuras recheadas de personagens e ações que se somam e se complementam num devir infinito, permanente em sua contação, mas na invenção da experiência de um *eu* que se consome na reflexão sobre a vida, na intensidade que a linguagem pode atingir em sua força alegórica, que requisita um sentido *outro* à sua própria história inventada.

Manoel de Barros¹⁴ comunga com Clarice o lirismo de uma experiência inventada. Já no título de seu livro (prosa ou poesia?) *Memórias inventadas* (2003), Manoel de Barros redimensiona o sentido de memória, fazendo-nos supor que relembrar é também inventar.

As experiências que se narram, desde o seu título, já nos avisam sobre a precariedade das lembranças e a atitude tão *cavernalizada* de resistir pela invenção:

Eu tenho um ermo enorme dentro do olho. Por motivo do ermo não fui um menino peralta. Agora tenho saudade do que não fui. Acho que o que faço agora é o que não pude fazer na infância. Faço outro tipo de peraltagem.

Quando era criança eu deveria pular muro do vizinho para catar goiaba. Mas não havia vizinho. Em vez de peraltagem eu fazia solidão. Brincava de fingir que pedra era lagarto. Que lata era navio. Que sabugo era um serzinho mal resolvido e igual a um filhote de gafanhoto. Cresci brincando no chão, entre formigas. De uma infância livre e sem comparamentos. Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão: de um orvalho e sua aranha, de uma tarde e suas garças, de um pássaro e sua árvore. Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela. Era o menino e os bichinhos. Era o menino e o sol. O menino e o rio. Era o menino e as árvores. (“Manoel por Manoel”, In: BARROS, 2003)

Narrador e autor, identificados na descrição de uma vida que poderia ter sido, mas não foi, assumem a peraltagem com as palavras (e os gêneros literários!) e a construção de uma linguagem (também inventada) destituída

¹⁴ Manoel Wenceslau Leite de Barros nasceu em Cuiabá (MT) no Beco da Marinha, beira de Cuiabá, em 19 de dezembro de 1916. Atualmente mora em Campo Grande (MS). Escreveu seu primeiro poema aos 19 anos, mas sua revelação poética ocorreu aos 13 anos de idade quando ainda estudava no Colégio São José dos Irmãos Maristas, no Rio de Janeiro, cidade onde residiu até terminar seu curso de Direito, em 1949. Mais tarde tornou-se fazendeiro e assumiu de vez o Pantanal. Sobre ele Antonio Houaiss declarou: “sob a aparência surrealista, a poesia de Manoel de Barros é de uma enorme racionalidade.

de regras e sintaxe formal e cheia de neologismos: “comparamentos”, “crianceiras”. O encantamento de sua prosa/poesia se alimenta de uma natureza e com ela comunga e parece nos dizer como Clarice: “Não humanizo bicho porque é ofensa – há de respeitar-lhe a natureza – eu é que me animalizo.” (LISPECTOR, 1998:45) Em entrevista a José Castello, em *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, Manoel de Barros em resposta a “Você se sente isolado em Campo Grande?” responde: “Às vezes me isolo, me tranco na minha toca para escrever, para ler, para imaginar. Parece que, no fechado, o imaginário se solta melhor. O que sinto mesmo é incompletude: essa falta de explicação para o sentido da vida. O que tenho é solidão.” Isso não se parece com Benjamin?

Manoel de Barros imprime em sua obra a valorização de objetos, animais, homens humildes e espaços desligados na produção capitalista: lagartixas, formigas, parafusos, latas, sabugo, gafanhoto e dedica grande consideração a tudo isso, mesmo (e principalmente) o que se veja em estado de ruína. O que Manoel de Barros nos provoca a pensar é que a memória é a ruína de sua própria biografia, uma biografia que se resume a tentar achar restos de si mesmo:

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro

Suas visões, ourílicas num substrato ético muito profundo. Tenho por sua obra a mais alta admiração e muito amor”.

daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros de infância. Vou meio dementado e enxada às costas a cavar meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (“Achadouros”. In: BARROS, 2003)

As memórias, de Manoel de Barros, inventaram um jeito diferente de se contar, acendendo em nós não só o interesse pelos fatos narrados, mas o modo “peralta” como ele recheará esses fatos de imagens, como ele mesmo diria “crianceiras”, fazendo-nos ler com olhos “fiéis à alegria que experimentamos quando criança”, como nos afirma Benjamin (1985:235). Por isso “achadouros da infância” se torna tão irresistível de se ler e imaginar, e ainda, carrega em baús a nossa possibilidade de invenção. Benjamin em ensaio sobre “A história cultural do brinquedo” (1985) afirma:

Quanto mais atraentes são os brinquedos, no sentido usual, mais se afastam dos instrumentos de brincar; quanto mais eles imitam, mais longe eles estão da brincadeira viva. (BENJAMIN, 1985:247)

O narrador tão lírico, de Manoel de Barros, resgata, não só as brincadeiras inventivas e inusitadas: “fingir que pedra é lagarto”, “que lata era navio”, “agarrar o rabo da lagartixa”, como também as possibilidades ilimitadas da palavra, nos permitindo descobrir “achadouros” irresistíveis nos quintais de nossa memória, sempre tão precária.

3.4. O espaço de dentro

“Por caminhos tortos, viera cair num destino de mulher com a surpresa de nele caber com se o tivesse inventado.”

(Clarice Lispector – *Laços de família*)

O tema que vem inspirando este trabalho – a *alegoria da caverna* – desdobrou-se em algumas reflexões sobre o conceito de verdade, autoconhecimento e invenção. A imagem da caverna reinventada por José Saramago ampliou mais alguns diálogos com Clarice Lispector e, por fim, não resistiu aos encantos de Dôia, personagem de Roberto Drummond, que será estudada no próximo capítulo. Com sua força dialética, identificamos algumas “cavernas”, nestes enredos sobre os quais estamos a nos debruçar, e um processo de *cavernalização* flagrante em seus personagens.

O romance *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, já em suas primeiras páginas, apresenta uma irresistível imagem: o quarto.

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era. Mas quero ao menos me lembrar: que estava eu fazendo? (LISPECTOR, 1990:27-28)

E assim, a personagem G.H. segue nos contando, como narradora em primeira pessoa, sua passagem da casa (mais especificamente da sala) para o quarto da empregada Janair, que havia se despedido no dia anterior, e cujo quarto ela julgara estar em desordem. Com sua escrita absolutamente subjetiva, o romance vai imprimindo pouco a pouco um desejo de investigar profundamente o quarto, o enredo e as transgressões narrativas de Clarice Lispector. Todos aparentemente em ordem (e esta era a obsessão de

nossa personagem) vão dando sinais de fragilidade até que se instaure a tragédia “– que é a aventura maior.” (LISPECTOR, 1990:29)

O percurso que prossegue nossa personagem-narradora assemelha-se bastante ao relato “cipriânico” em sua descida aos escombros do Centro Comercial em *A caverna*, de José Saramago:

O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas eminentemente práticas e com finalidade prática.

Mas algo da natureza terrível geral – que mais tarde eu experimentaria em mim – algo da natureza fatal saía fatalmente das mãos da centena de operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vera.

.....
Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área. No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O “bas-fond” de minha casa. Abri a porta para amontoada de jornais e para as escuridões da sujeira e os guardados. (LISPECTOR, 1990:41)

Após a percepção da “ruína egípcia” que era a área interna de seu edifício, G.H. segue um caminho escuro até indignar-se com o fato de que, ao contrário da penumbra confusa, a “caverna-quarto” de sua empregada (e todas as características que sua condição social lhe sugerem) era um espaço de revelação de branca luz e surpreendente ordem calma, vazia e limpa. E ainda, a identificação de um contorno a carvão de três figuras soltas “como três aparições de múmias” faz rever ali o aprisionamento diante das imagens tomadas como realidade.

Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita. (LISPECTOR, 1990:43)

Portanto, é neste “quarto-caverna” que a personagem, antes narradora de uma vida, em sua aparência, organizada, financeiramente estável, com rosto limpo e bem esculpido e corpo simples, descobre seu avesso, sua miséria. A desconstrução do sentido de sua vida, da narrativa, e a desordem se instalam e é ali que vai se perceber surpreendentemente viva.

Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas – e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá. (LISPECTOR, 1990:48)

No encontro com a barata e sua tragédia, G.H. se reconhece e percebe a necessidade de achar uma saída, de aprender a olhar e, finalmente, libertar-se para ver.

Só nas minhas noites é que o mundo se revolve lentamente. Só que, aquilo que acontecia no escuro da própria noite, também acontecia ao mesmo tempo nas minhas próprias entranhas, e o meu escuro não se diferenciava do escuro de fora (...) Mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista. A menos que eu desviasse os olhos. (LISPECTOR, 1990:82)

Benedito Nunes em “A paixão de Clarice Lispector” (*Apud* CARDOSO, 1987:279) afirma que “a paixão de G.H. ultimar-se-á em *A hora da estrela* na identificação da narradora com Macabéa. Nesse novo “momento de verdade”, a paixão de Clarice torna-se compaixão.” Partindo da idéia de identificação, podemos ainda relacionar estes dois romances no reconhecimento da vida (cabendo aí os sentimentos contraditórios e tão complementares de cólera, raiva, nojo, náusea, amor, paixão e alegria) desta(e)s narradora(e)s, G.H. e S.M., diante do outro: a barata e Macabéa, semelhantes até mesmo em sua descrição:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso.

.....
 Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. (LISPECTOR, 1990:81)

A nordestina alagoana, feia, amarelada, magra, olhos grandes e arregalados marca também, na obra de Clarice, o espaço de dentro. Como a barata feia e brilhante, dividida entre a vida e a morte, num quarto de empregada, Macabéa equilibra-se em sua sina a assombrar quem lhe vê, ou quem tenta lhe narrar:

O quarto ficava num velho sobrado colonial da áspera rua do Acre entre as prostitutas que serviam a marinheiros, depósitos de carvão e de cimento em pó, não longe do cais do porto. (LISPECTOR, 1999:30)

Então, no dia seguinte, quando as quatro Marias cansadas foram trabalhar, ela teve pela primeira vez na vida uma coisa a mais preciosa: a solidão. Tinha um quarto só para ela. (...) Dançava e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: l-i-v-r-e! (LISPECTOR, 1999:41)

O recolhimento de Macabéa em seu quarto de solidão se faz pela mentira ao chefe, do dente que não foi tirar. Mentir, enganar, narrar não se parecem? No quarto de Macabéa a libertação se dá pela mentira, pela invenção e o desejo de, naquele dia, não querer sair.

Água viva, em seu fluxo permanente de reflexões, sede infinita, ora inscreve ora decifra “em brilhante escuridão” as figuras (desenhos / escritas) vistas no quarto de G.H. O espaço de dentro em água viva não se materializa como os quartos de G.H. e Macabéa, mas se reinventa, recorrendo aí aos seus anseios mais primitivos (humanos e inumanos):

As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo livro do tempo. (LISPECTOR, 1998:14)

Chamo a gruta pelo seu nome e ela passa a viver com seu miasma. Tenho medo então de mim que sei pintar o horror, eu, bicho das cavernas ecoantes que sou, e sufoco porque sou palavra e também seu eco. (LISPECTOR, 1998:15)

Na construção de sua escrita perceber-se parte de uma história nascida há muitos anos atrás, “palavra em eco”, traduz a beleza profunda que este romance-poesia vai costurando entre as histórias inventadas de Clarice Lispector que faz dialogar, em constante tensão e fluidez, “personagens retidas num espaço interior, a remoer uma vida vazia, limitada às estreitas dimensões de um quarto ou de uma casa.” (HELENA, 1991:39)

Se o que nos consome é pensar a *cavernalização* como o reconhecimento, em nossa profunda e mundana ruína, de uma saída pela imaginação, é porque as impressões da vida fora da caverna podem nos ser dolorosas e assustadoras. A resistência aqui não é covardia. Não é ficar na caverna a sonhar com o que não é possível. A resistência é poder escolher pensar a saída, criar atalho, inventar possíveis / impossíveis descaminhos até o choque inevitável do que temos *dentro* com o que se apresenta *fora*.

4. O QUARTO-DELÍRIO

“Só agora pressenti o oblíquo da vida. Antes só via através de cortes retos e paralelos. Não percebia o sonso traço enviesado.”

(Clarice Lispector - *Água viva*)

4.1. Delírios na janela do quarto

“*Mas a vida arrepiava-a, como um frio.*”
(Clarice Lispector – *Laços de família*)

O conto “Dôia na janela” faz parte do primeiro livro de Roberto Drummond, *A morte de D.J. em Paris*¹⁵. Escrito na década de 1970, como *Água viva* e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, o livro abriga um projeto literário *pop*¹⁶ que se amplia em *Sangue de Coca-Cola* e *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, onde o autor apresenta uma crítica ao domínio das multinacionais no Brasil. O projeto gráfico e as ilustrações destas publicações são parte integrante, dando às obras um significado especial. A técnica de colagem abre os contos do livro *A morte de D.J. em Paris* com fotografias, pinturas, cenas de histórias em quadrinhos, cartões postais, *posters*, capas de revistas, deixando as figuras humanas perdidas em meio a esses objetos e imagens da cultura de massa. Os signos de consumo vão colar nos personagens a marca de um tempo de espetáculo. A todas essas imagens soma-se também uma carga de lirismo e “Dôia na janela” é primorosamente um exemplo disto.

Dôia, protagonista do conto, confinada num hospício de grades verdes, dormia durante o dia e, à noite, pela janela, via as luzes da cidade e tudo que esta janela lhe possibilitava ver: imagens e objetos de consumo como os anúncios da Coca-Cola e os dos pneus *Firestone*. Sua

¹⁵ Em *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora, v.5, n.1, Maria Lúcia Fernandes afirma que Roberto Drummond problematiza, de inúmeras maneiras, a relação entre o texto e o que está fora dele. Nos limites entre o ficcional e o documental, incorporando inúmeros elementos recortados do “real” cotidiano brasileiro.

¹⁶ Surgida na Inglaterra dos anos 50 e desenvolvida nos Estados Unidos dos anos 60 representa o olhar do artista sobretudo sobre o contexto. A obra de arte passa a ser concebida como processo e performance.

rotina era preenchida pelas vozes e “ruídos” de sua casa gravados num toca-fitas e levado por sua irmã. Alguns objetos eram especialmente significativos como o crucifixo de um Jesus Cristo esquelético e a luneta que fora de seu avô. Por companhia, Dôia tinha o rato que apelidou de Salamemingüê e a visitava todas as noites. Às vésperas de receber alta Dôia delira e vê, no transplante de uma roseira do jardim em frente a sua janela, a crucificação de um homem, o que a encerra por mais 385 dias, ajoelhada olhando da janela, naquele hospício. A linguagem que se lê no conto de Roberto Drummond aponta para a representação do discurso infantil em que se faz repetir, muitas vezes, os “sujeitos” Dôia e, ainda, a construção de períodos simples seguidos de palavras que expressam o mundo ingênuo e puro de uma criança:

Dôia já conhecia todos os barulhos da noite. De madrugada os trens apitavam como se passassem debaixo de sua janela. (DRUMMOND, 2002: 13).

Dôia nunca soube quantos minutos se passaram. Os homens ergueram a cruz, trincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca zorba laranja. (DRUMMOND, 2002: 15)

O que fundamentalmente nos impulsiona a dialogar “Dôia” com os outros capítulos deste trabalho é, em princípio, a força alegórica suscitada pelo seu quarto-delírio como “caverna”. E ainda, a imagem que os objetos, em sua função mercadológica de sedução numa sociedade capitalista, vão desconstruindo ao longo do conto, favorecendo a imaginação da personagem. É possível rever José Saramago (e seu *Evangelho segundo Jesus Cristo* tão humano) no Jesus Cristo esquelético, amigo de Dôia, na cabeceira da cama; e mais adiante, quando se humaniza num Cristo de cueca zorba laranja, parecido com Alain Delon, com os cabelos de Robert Redford, em seu doce delírio. A cena da crucificação, atestada pelo dr. Garret, aconteceu “há quase dois mil anos” e volta com a força da história revista por Dôia em seu sofrimento aprisionado, à noite no quarto. Diante do horror, a resistência de

Dôia se faz em continuar à janela, no espaço do meio, entre o fora e o dentro. No espaço do choque que reconhece sua fragilidade, a precariedade do mundo e o desejo de contemplação. A personagem feminina, aprisionada no hospício, contemplava, portanto, com gosto, os anúncios luminosos, e imagina-se usando os adereços da moda, como nossa Macabéa que fazia coleção de anúncios e sonhava com um pote de creme para mulheres que, definitivamente, ela não era. E mais, uma Macabéa que “era calada (por não ter o que dizer) mas gostava de ruídos.” (LISPECTOR, 1999:33) Dôia também gostava de ruídos.

O toca-fitas reproduzia à tarde, para Dôia, as “vozes” e os “barulhos” da casa:

Dôia ouvia o pigarro do pai, com o canto de sabiá ao fundo. Às vezes a mãe de Dôia cantava e os irmãos mandavam recado para Dôia. Dôia escutava os latidos da cachorra Laika e prometia ser boa para Laika quando voltasse para casa. (DRUMMOND, 2002:12)

No seu quarto de grade verde Dôia recorda, através de seu objeto de solidão, os “ruídos” e barulhos da rotina familiar. Como reprodução dos fatos, o toca-fitas isenta a personagem do convívio, da experiência, de estabelecer relações e diálogos. O que Dôia ouve são os ecos (e, portanto, repetições) de uma história que com ela não pode ser repartida. Como outro objeto de solidão, a luneta (que foi do avô e assim instaura uma possibilidade de tradição, já que Dôia “tinha uma vaga lembrança” deste avô “sempre de terno de linho, e falando nas estrelas”) é a tentativa de aproximar Dôia da realidade, das ações, e fazê-la sentir-se parte do mundo, ao qual ela se negava a pertencer.

Tanto o toca-fitas como a luneta, objetos levados pela irmã e pelo irmão de Dôia, ultrapassam seu valor de utilidade e flagram solidão. Em sua rotina aprisionada, o que Dôia

conhece são os barulhos da noite, os apitos dos trens, o casal que se espancava e se amava logo depois, o avião que ia para Nova Iorque, o satélite artificial “Pássaro Madrugador” e a estrela Sirius. “Na véspera de receber alta, Dôia descobriu que amava cada coisa daquele mundo onde esteve encerrada”. (DRUMMOND, 2002:12) Portanto, a experiência de Dôia se faz pelo olhar e pelas fantasmagorias com as quais ela convive: o Jesus Cristo esquelético da cabeceira da cama, o rato Salameminguê e todas as imagens que lhe imprimem o papel de espectadora do mundo. Encerrada em seu “quarto-refúgio”, Dôia se abriga da hostilidade do mundo de fora e delira: A cena, reconstruída pela imaginação da personagem, é uma singular bricolagem de elementos do imaginário religioso, transformados por imagens da cultura de massa: o homem crucificado tem a idade, os cabelos e a barba de Cristo, mas usa calça lee, camisa Adidas, cueca zorba e se parece com Alain Delon e Robert Redford.¹⁷

Por tudo isso, o conto de Roberto Drummond nos faz rever *A caverna*, de José Saramago, e as obras de Clarice Lispector. Em uma investigação às avessas de Saramago, Dôia observa cada elemento que se apresenta fora de seu “quarto-caverna”, aproxima imagens através da luneta, escuta atentamente os barulhos, reconhece cada elemento de sua impossível convivência. Mas escolhe ficar no quarto; escolhe poder imaginar o mundo e valorizar cada elemento de sua intimidade.

Nos 385 dias que ainda ficou ajoelhada olhando da janela, Dôia nunca se esqueceu do Cristo de cueca zorba laranja, parecido com Alain Delon. Ele costumava aparecer nos sonhos de Dôia transformado numa rosa loura com os cabelos de Robert Redford. (DRUMMOND, 2002:17)

¹⁷ Maria Lúcia Fernandes, em *Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, v.5, n.1, p.123, ainda afirma que os contos de Roberto Drummond tematizam o relacionamento entre realidade e fantasia, sonho e cotidiano, loucura e sanidade, individualismo e coletivismo, liberdade e prisão, cultura e barbárie, ficção e real.

Debruçada na janela (abertura para o ar e para a luz), de joelhos, diante da cena de dor que projeta na plantação da roseira, a saída de Dôia é ficar na janela, na passagem que permite perambular entre a realidade e a invenção.

4.2. Delírios na “janela” do bonde

“Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?”
(Clarice Lispector – *A paixão segundo G.H.*)

O conto “Amor”, de Clarice Lispector, em *Laços de família* (1991), nos traspassa com a leitura de laços e afetos vividos pela personagem Ana em seus sustos pela descoberta da convivência que une e, ao mesmo tempo, desata o que há de mais significativo na consciência humana: “o sossego aceito e a desordem emocionante.” (SANTOS, 1991:09) Como os homens e mulheres acorrentados diante das imagens, de Platão, como a mulher do médico em *Ensaio sobre a cegueira* e Cipriano Algor nos subterrâneos de uma shopping, de José Saramago, e, ainda, como Dôia em seu enclausuramento escolhido, Ana se confronta com a cegueira. Cumprindo uma rotina que se fazia pela manutenção da ordem de sua “casa-refúgio”, dos afazeres domésticos como a compra diária, “saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles.” (LISPECTOR, 1991:31) É neste movimento de repetição que nos resume o que seja o previsível, que Ana, vacilando nos trilhos do bonde, vê um homem cego que mascava chicletes. Insultada diante desta revelação, Ana grita paralisada e em sua fraqueza desce do bonde. Perdida, descobre-se afinal no Jardim Botânico a perceber ao seu redor os ruídos, os cheiros, as formas de uma natureza que lhe convoca um mal-estar cruel de abandono e solidão. Reagindo ao delírio a que lhe jogara o cego que mascava chicletes, Ana lembra de sua família e volta para casa para cumprir rigorosamente sua função

apaziguadora de reunir em torno da mesa a felicidade de uma vida sem defeitos.

Mas o “Amor” está além de tudo isso. Já se anuncia na deformação do novo saco de tricô, ao subir no bonde, na hora mais perigosa da tarde. Assim como Dôia, que dormia de dia e à tarde ouvia os ruídos da família, também Ana se reconhece na passagem do dia para a noite em estado de solidão:

Sua precaução reduzira-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia se, precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. (LISPECTOR, 1991:31)

Portanto, é neste tempo que passeia entre a consciência/inconsciência que acontece o verdadeiro espanto: ver um cego. Observar que a vida se desdobra em outras formas de existência, em absoluta escuridão, em movimentos automatizados que parecem sorrir e deixar de sorrir, sem sofrimento, parada: ali Ana se reconhece. Na cegueira do outro Ana se vê projetada:

Nos três contos (“Amor”, “A imitação da rosa” e “O búfalo”), a violência da vida quando independente de um controle, quando desprotegida da rotina doméstica, da segurança, mesmo instável, das solicitações do cotidiano previsto. [...] Nos três, enfim, o amor, como Clarice o concebe: saída de si, comunhão extasiante com o outro, desordem do corpo, náusea, piedade, revelação. (SANTOS, 1991:12)

Por isso os fios da rede de tricô arrebentam; Ana precisará reconstruir sua trama, perambular sem rumo certo, em ruas compridas, transpor muros altos. O Jardim (referência possível a paraíso edênico) é o espaço contraditório do conhecimento de um mundo que lhe era estranho, “ao mesmo tempo que imaginário”, “tinha nojo” e “era fascinante.” (LISPECTOR, 1991:36) Provocada pelo cego, agora Ana podia ver. Transformada. O bonde, como a camioneta de Cipriano Algor, cumpre o seu destino de passagem. Para

Ana, esta passagem lhe permite ver um mundo “escuro” fora de sua “casa-refúgio”. “A rede perdera o sentido e estar num bonde era o fio partido.” (LISPECTOR, 1991:38) Em seu delírio, espaço e tempo se confundem numa desordem interna que se apresenta refletida do lado de fora. Daí a hostilidade e precariedade das pessoas a sua volta “com um rosto.” Ana agora se identifica com o estranho, com a multidão: por isso a natureza sentida no Jardim Botânico parecia conspirar-lhe um mal, como fonte de conhecimento do humano: “A moral do Jardim era outra.” (LISPECTOR, 1991:36)

Na volta para a “casa-refúgio”, Ana não se reconhece mais: “Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava – que nova terra era essa?” (LISPECTOR, 1991:37).

A imagem da ostra, já vista em *Água viva* e dialogada com Macabéa (*A hora da estrela*) se refaz agora em Ana contorcida pelos fatos da vida, com horror e fascínio:

Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver. (LISPECTOR, 1991:38)

Para Ana, o sentido da ostra se amplia. Se antes a ostra se apresentava como um molusco fixado a rochas, cais, pilares, agora parece refletir o que faziam os gregos ao inscrever em sua concha o nome dos banidos e desterrados. É esse sentido de vida que muda para Ana: antes, atada a suas certezas, a seu porto seguro familiar; agora, expulsa de seu paraíso, de suas próprias convicções.

De volta a suas obrigações: receber a família, colocar a mesa, preparar o jantar, conversar e rir suavemente à mesa, um espaço parece garantir a Ana uma nova passagem para sua descoberta: a janela.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela.
(LISPECTOR, 1991:40)

Como Dôia, encerrada em seu refúgio tão apaziguador, Ana escolhe o caminho de volta, “afastando-a do perigo de viver”, sabendo que da janela de casa poderia imaginar o mundo, longe de seus sustos. “O que o cego desencadeara caberia nos seus dias?” (LISPECTOR, 1991:40)

CONCLUSÃO

Cavernalização: uma passagem possível

O caminho para esta modernidade tardia foi (e vem sendo) construído pelo desejo incontido do indivíduo de buscar sempre novas e ilimitadas possibilidades (ultrapassando fronteiras) de ampliar o conhecimento e avaliação sobre as suas próprias conquistas diante de um projeto que não se poderia frear. A industrialização, as novas formas de produção capitalista, a dinâmica de aceleração das informações vão imprimindo uma realidade que supera um modo de convívio enraizado nas experiências coletivas e inaugura uma realidade solitária, de vivências que se resolvem num espaço burguês “privado”, atestando o declínio do encontro (im)possível com o outro.

Walter Benjamin abriu, nesta tese, as portas e as “janelas” para uma reflexão sobre novas relações que se reconstruíram no tempo, indicando, como um anjo melancólico, um itinerário para se investigar o hoje com uma luz acionada no passado e, retirando dele, sua força e elaboração para um futuro. Nesta flexão e conjugação do tempo se afirmou e firmou o conceito de *cavernalização*. E foi precisamente José Saramago que inspirou sua criação; que nos fez conduzir o entendimento sobre o caminho possível da modernidade como um caminho para dentro do indivíduo. Como o avesso de uma colcha de retalhos, em que se vê as costuras com as quais cada imagem se tece a outra, a caverna de Saramago nos inclina a ver uma verdade que se apresenta na força ficcional. Por isso esta tese em Literatura Comparada se debruçou sobre a leitura e análise de romances, contos e memórias que dialoga(ra)m com a caverna, de José Saramago, espaço de descoberta e

revelação contemporânea de nossa existência tão precária e provisória, mas que, dialeticamente, se perpetua no tempo narrativo, nas invenções e reinvenções que só a Literatura pode consumir.

A investigação alegórica, o esfacelamento dos gêneros literários, a lucidez da linguagem que sonha, em diálogo permanente e latente que averigua, reflete e produz foram considerações literárias significativas para a escolha dos textos de Clarice Lispector, Manoel de Barros e Roberto Drummond. Textos que nos devolvem o olhar sobre a imagem poética e nos distanciam da informação que nos dissolve num tempo sem fronteira, sem rosto, mas iluminado pelo letreiro de uma cidade qualquer. Textos que nos permitem capturar o aqui e agora da aura benjaminiana pelas lascas e faíscas de uma linguagem inaugurada em cada construção literária: Clarice Lispector, pela linguagem vigorosa e visceral com que se debruça sobre a própria dor; Manoel de Barros, porque nos permite entender que viver pode, por vezes, ser um movimento de criação e não essencialmente do fato; Roberto Drummond, porque a loucura é docemente acolhida, à janela, quando nos sentimos silenciosamente assustados com a vida. Tecidos, portanto, todos eles no conceito de *cavernalização*: resistência que se promove e se defende nesta tese como passagem escolhida e inventada para esta modernidade tardia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

“A Situação da narrativa no início do século XXI.” In: *Revista Semear*. Vol 7. Rio de Janeiro: PUC.

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas. A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. (3v.). São Paulo: Brasiliense. V.1 (1985), v.2 (1987), v.3 (1989).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

_____ et al. *Textos escolhidos. Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1986.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da metrópole moderna*. São Paulo: EdUSP, 2000.

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CÂNDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”, *In: Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- CARDOSO, Sérgio (et al.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CEVASCO, M. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 1996.
- CIXOUS, Hélène. “L’approche de Clarice Lispector.” *In: _ Entre l’écriture*. Paris: Des Femmes, 1986.
- COSTA LIMA, Luiz (org.) *Teoria da literatura em suas fontes (2 v.)* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- COUTINHO, Eduardo (org.). *Fronteiras Imaginárias*. Rio de Janeiro: UFRJ, Aeroplano, 2001.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DICIONÁRIO Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Platão. As artimanhas do fingimento*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOX, Nem. *Guilherme Augusto Araújo Fernandes*. São Paulo: Brinque-Book, 1995.
- FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas. Configurações Institucionais Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HABERNAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

HELENA, Lúcia (org.). *Nação-invenção*. Ensaio sobre o nacional em tempos de globalização. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2004.

_____. *Nem musa nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EdUff, 1997.

_____. “A literatura segundo Lispector.” In: *Clarice e o feminismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. No. 104.

_____. “A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector”. In: *Hispana* 75, 1992. pp. 1170-1171.

LUGARINHO, Mário César. *Manuel Alegre: mito, memória e utopia*. Lisboa: Colibri/Instituto de Estudos de Literatura Tradicional/ UNL, 2005.

HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JOBIM, José Luís (org.). *Literatura e Identidades*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Campos, 1988.

KOTHE, Flávio R. *Fundamentos da Teoria Literária*. Brasília: Editora UNB, 2002.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2002.

Larousse Cultural, v. 11.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *Redenção e utopia*. O judaísmo libertário na Europa Central (Um estudo de afinidade eletiva). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUKÁCS, George. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia*. (dos pré-socráticos ao Wittgenstein). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. “A dúvida de Cézanne”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MORA, Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NINA, Cláudia. *A palavra usurpada*. Exílio e nomadismo na obra de Clarice Lispector. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

NUNES, Benedito. “O mundo imaginário de Clarice Lispector.” In: *O dorso do Tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

Platão. “Livro VII”. In: *A República*. Fundação Calouste, s/d

RÉMOND, René. *O século XIX*. 1815-1914. São Paulo: Cultrix, 1989.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos da crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

_____. *Mal-estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Boaventura de Souza (org.). *A Globalização e as Ciências Sociais*. Campinas: Cortez, 2002.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

- SANTOS, Roberto Corrêa. *Clarice Lispector*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. “Artes de Fiandeira” (apresentação). In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia de bolso, 2006.
- _____. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Ensaio sobre a lucidez*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia as Letras, 2003.
- _____. *Que farei com este livro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.
- STEIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ANEXOS

▪ ANEXO 1

FOX, Nem. *Guilherme Augusto Araújo Fernandes*. São Paulo: Brinque-Book, 1995.

Era uma vez um menino chamado Guilherme Augusto Araújo Fernandes e ele nem era tão velho assim.

Sua casa era ao lado de um asilo de velhos e ele conhecia todo mundo que vivia lá.

Ele gostava da Sra. Silvano que tocava piano.

Ele ouvia as histórias arrepiantes que lhe contava o Sr. Cervantes.

Ele brincava com o Sr. Valdemar que adorava remar.

Ajudava a Sra. Mandala que andava com uma bengala.

E admirava o Sr. Possante que tinha voz de gigante.

Mas a pessoa de quem ele mais gostava era a Sra. Antônia Maria Diniz Cordeiro, porque ela também tinha quatro nomes, como ele.

Ele a chamava de Dona Antônia e contava-lhe todos os seus segredos.

Um dia, Guilherme Augusto escutou sua mãe e seu pai conversando sobre Dona Antônia.

- Coitada da velhinha – disse sua mãe.
- Por que ela é coitada? – perguntou Guilherme Augusto.
- Porque ela perdeu a memória – respondeu seu pai.
- Também, não é para menos – disse sua mãe. Afinal, ela já tem noventa e seis anos.
- O que é uma memória? – perguntou Guilherme Augusto.
Ele vivia fazendo perguntas.
- É algo de que você se lembre – respondeu o pai.

Mas Guilherme Augusto queria saber mais; então, ele procurou a Sra. Silvano que tocava piano.

- O que é uma memória? – perguntou.
- Algo quente, meu filho, algo quente.

Ele procurou o Sr. Cervantes que lhe contava histórias arrepiantes.

- O que é uma memória? – perguntou.
- Algo bem antigo, meu caro, algo bem antigo.

Ele procurou o Sr. Valdemar que adorava remar.

- O que é uma memória? – perguntou.
- Algo que o faz chorar, meu menino, algo que o faz chorar.

Ele procurou a Sra. Mandala que andava com uma bengala.

- O que é uma memória? – perguntou.

– Algo que o faz rir, meu querido, algo que o faz rir.

Ele procurou o Sr. Possante que tinha voz de gigante.

– O que é uma memória? – perguntou.

– Algo que vale ouro, meu jovem, algo que vale ouro.

Então, Guilherme Augusto voltou para casa, para procurar memórias para Dona Antônia, já que ela havia perdido as suas.

Ele procurou uma antiga caixa de sapato cheia de conchas, guardadas há muito tempo, e colocou-as com cuidado numa cesta.

Ele achou a marionete, que sempre fizera todo mundo rir, e colocou-a na cesta também.

Ele lembrou-se, com tristeza, da medalha que seu avô lhe tinha dado e colocou-a delicadamente ao lado das conchas.

Depois achou sua bola de futebol, que para ele valia ouro; por fim, entrou no galinheiro e pegou um ovo fresquinho, ainda quente, debaixo da galinha.

Aí, Guilherme Augusto foi visitar Dona Antônia e deu a ela, uma por uma, casa coisa de sua cesta.

“Que criança adorável que me traz essas coisas maravilhosas”, pensou Dona Antônia.

E então ela começou a se lembrar.

Ela segurou o ovo ainda quente e contou a Guilherme sobre um ovinho azul, todo pintado, que havia encontrado uma vez, dentro de um ninho, no jardim da casa de sua tia.

Ela encostou uma das conchas no ouvido e lembrou da vez que tinha ido à praia de bonde, há muito tempo, e como sentira calor com suas botas de amarrar.

Ela pegou a medalha e lembrou, com tristeza, de seu irmão mais velho, que havia ido para a guerra e que nunca voltou.

Ela sorriu para a marionete e lembrou da vez em que mostrara uma para sua irmãzinha, que rira às gargalhadas, com a boca cheia de mingau.

Ela jogou a bola de futebol para Guilherme Augusto e lembrou do dia em que se conheceram e de todos os segredos que haviam compartilhado.

E os dois sorriram e sorriram, pois toda a memória perdida de Dona Antônia tinha sido encontrada, por um menino que nem era tão velho assim.

▪ ANEXO 2

DRUMMOND, Roberto. “Dôia na janela”. In: DINIZ, Julio; TELES, Tereza (org.) *O olhar múltiplo*. Antologia de textos contemporâneos. Rio de Janeiro: edição dos organizadores, 1995.

Dôia ficava olhando na janela. Como Dôia podia voar, puseram grades na janela, não eram grades como as das cadeias, eram pintadas de verde. Com a ponta da unha, Dôia arranhava as grades, a cada manhã, para nunca perder a conta dos dias que estava ali. Já havia 38 arranhões, como esmalte descascando na unha, nas grades verdes.

À noite a vista era mais bonita da janela e Dôia via as luzes da cidade. Lá longe, onde a cidade acabava, parecia haver um mar, com navios chegando. Dôia gostava de olhar o anúncio luminoso da Cola-Cola e certas noites o único consolo de Dôia era aquela garrafa enchendo um copo de Coca-Cola. Dôia se imaginava usando uma calça Lee desbotada e tomando uma Coca num barzinho ao ar livre, onde cresciam samambaias longas como os cabelos de Dôia.

À tarde Dôia ligava o toca-fitas com as gravações que a irmã trouxe. Eram as vozes e os barulhos de sua casa. Dôia ouvia o pigarro do pai, com o canto do sabiá ao fundo. Às vezes a mãe de Dôia cantava e os irmãos mandavam recado para Dôia. Dôia

escutava os latidos da cachorra Laika e prometia ser boa para Laika quando voltasse para casa.

O quarto onde Dôia ficava era pintado de branco. Na cabeceira da cama penduraram um crucifixo e Dôia foi se tornando amiga daquele Jesus Cristo esquelético. Durante o dia, Dôia dormia. Logo que eram acesas as primeiras luzes da cidade, Dôia debruçava na janela. Ficava de joelhos, olhando da janela, e já estava com calos, como as beatas.

Quando levaram Dôia para aquele quarto, ela olhava da janela com seus olhos cor de bala de menta. Depois o irmão de Dôia teve a idéia de trazer a luneta que foi do avô. Dôia tinha uma vaga lembrança do avô, sempre de terno de linho, e falando nas estrelas. Com a luneta, Dôia olhava o céu e tinha esperança de ver um disco voador.

À noite, Dôia só deixava a janela quando escutava o barulho do rato que apelidou de Salamemingüê. Ele era manso e Dôia alisava seu pêlo e uma noite Dôia cantou “We Shall Overcome” para Salamemingüê ouvir. Dôia nunca dava muito pão para Salamemingüê com medo de que ele engordasse e não pudesse mais passar pela fresta por onde entrava no quarto.

Dôia já conhecia todos os barulhos da noite. De madrugada os trens apitavam como se passassem debaixo de sua janela. À Meia-

Noite e 35 um homem espancava uma mulher numa casa debaixo de um anúncio luminoso dos pneus Firestone. Antes de receber a luneta, Dôia achava que a briga era de algum filme da “Sessão Coruja”, na televisão. Com a luneta, localizou a casa da briga e via, pela janela acesa, o homem espancar a mulher e depois se ajoelhar aos pés dela. Dôia desviava a luneta quando os dois começavam a se abraçar na cama.

Depois Dôia ficava esperando o avião que ia para Nova Iorque. Dôia conhecia os aviões pelo barulho que faziam e achava bom vê-los voando baixo, as janelinhas acesas parecendo brasas vermelhas. Os passageiros daqueles aviões nunca souberam o quanto Dôia os amava. Dôia só ia dormir depois que passava o satélite artificial “Pássaro Madrugador”. Antes de fechar os olhos, Dôia dava um último olhar para Sirius, a estrela.

Na véspera de receber alta, Dôia descobriu que amava cada coisa daquele mundo onde esteve encerrada. Dividiu um pedaço de pão com o rato Salamemingüê e lhe disse, alisando sua cabeça, que ia levá-lo com ela. Dôia mudou de idéia e achou que Salamemingüê devia ficar, para fazer companhia a quem ocupasse o quarto das grades verdes. E Dôia ficou olhando o anúncio luminoso da Coca-Cola, depois Dôia olhou o casal que brigava na casa debaixo do anúncio dos pneus Firestone e teve vontade de dizer aos dois: juízo,

hein? Quando passou o avião para Nova Iorque, Dôia acenou e gritou boa viagem para os passageiros. Dôia ainda olhou lá longe, viu dois navios chegando, e ficou com a luneta na mão, esperando o satélite “Pássaro Madrugador”.

Era noite de lua cheia e Dôia viu três jipes parando onde iam fazer uma praça ou uma quadra de basquete. Uns homens desceram dos jipes e Dôia os viu sumir debaixo de umas árvores. Dôia ajustou a luneta e os homens voltaram, carregando uma cruz, como as usadas na encenação da Semana Santa. Puseram a cruz no chão e Dôia os viu arrastar um homem de dentro de um jipe. O homem estava com as mãos amarradas atrás, com uma corda de bacalhau, e usava calça Lee desbotada e um quedes azul, sem meia. Sua blusa Dôia imaginou como sendo “Adidas”, comprada em Buenos Aires. A barba do homem de calça Lee era grande e Dôia achou-o parecido com Alain Delon. Os cabelos eram louros como os de Robert Redford.

Desataram as mãos do homem de calça Lee e o arrastaram para a cruz e três homens apontaram suas metralhadoras Ina para o homem de calça Lee desbotada. Dôia soltou um grito, que os outros internos pensaram que fosse alguém tendo um pesadelo, e o homem de calça Lee tirou o quedes azul, a calça Lee, a camisa Adidas e ficou nu, vestido apenas com uma cueca Zorba laranja. Os homens o

agarraram, houve gritos abafados, depois um silêncio, com o rádio de um táxi tocando música, e Dôia começou a ouvir o barulho de martelo batendo prego. Dôia mudou de posição na janela, ajustou mais a luneta e viu os homens crucificando o homem de cueca zorba laranja.

De manhã cedo, o médico que ia dar alta a Dôia, o dr. Garret, achou-a pálida e com olheiras. Dôia contou que não tinha dormido porque de noite crucificaram um homem e ela assistiu tudo na janela do quarto, olhando com a luneta. O dr. Garret ajustou os óculos, como fazia quando alguma coisa o espantava, e pediu a Dôia que contasse como foi. O dr. Garret ouviu tudo, sempre ajustando os óculos, e disse:

- Escuta, Dôia, o homem que crucificaram não se parecia com ninguém que você já tenha visto, mesmo em gravura?
- Sim, se parecia – respondeu Dôia.
- Com quem? – perguntou o dr. Garret.
- Com o Alain Delon, menos nos cabelos. Os cabelos dele eram louros como os de Robert Redford...
- Eram cabelos compridos, Dôia? – perguntou o dr. Garret.
- Eram – respondeu Dôia.
- Ele tinha barba, Dôia? – perguntou dr. Garret.
- Tinha – respondeu Dôia.

- Agora, Dôia, me diga uma coisa – falou o dr. Garret com um ar misterioso – Quantos anos o homem parecia ter?

- Uns 33 – respondeu Dôia.

- E estava descalço e quase nu? – insistiu o dr. Garret.

- Estava – respondeu Dôia – Só ficou com a cueca Zorba laranja.

- Então, Dôia – disse o dr. Garret, sem conseguir conter a emoção – a cena que você presenciou aconteceu há muitos e muitos anos...

- Como? – perguntou Dôia.

- Isso mesmo, Dôia. Aconteceu há quase 2 mil anos – respondeu, penalizado o dr. Garret.

Mais tarde, quando tomava um café com um colega da clínica, o dr. Garret contava que uma sua cliente teve uma alucinação e viu um homem ser crucificado como Jesus Cristo.

- Sabe o que estavam fazendo de noite na praça onde ela viu a crucificação? – perguntou o dr. Garret, ajustando os óculos – Estavam plantando rosas nuns canteiros...

- Nos 385 dias que ainda ficou ajoelhada olhando da janela, Dôia nunca se esqueceu do Cristo de cueca Zorba laranja, parecido com Alain Delon. Ele costumava aparecer nos sonhos de Dôia transformado numa rosa loura como os cabelos de Robert Redford.

▪ ANEXO 3

LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In: _ *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranqüilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e belos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação

perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e o escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora instável. Ana respirou profundamente e uma grande aceitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranqüila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mascava 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 deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. 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. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam.

Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascando chicletes mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem

usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite - tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

Só então percebeu que há muito passara do seu ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo a atingia com um susto; desceu do bonde com pernas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede suja de ovo. Por um momento não conseguia orientar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

Era uma rua comprida, com muros altos, amarelos. Seu coração batia de medo, ela procurava inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a vida que descobrira continuava a pulsar e um vento mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o rosto. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde localizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e redonda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo o Jardim triturado pelos instantes já mais apressados da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo qual estava rodeada? Como por um zunido de abelhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, grande demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou — voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos

eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase

corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se tremula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo. Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé. A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinha...

Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles... Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mamãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe te esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. Q sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lados que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do mundo — e que nome se deveria dar a sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar um leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim

mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregada a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água - havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Horror, horror. Andava

de um lado para outro na cozinha, cortando os bifés, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremeceu, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acordadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros. Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos

seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mosquito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com o seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era

seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

▪ ANEXO 4



GUEDES, Adriana Bittencourt. Da caverna ao shopping: caminho para a modernidade. Tese de Doutorado em Literatura Comparada na UFF. Niterói, 2006. 121 fls.

RESUMO

O tema cavernalização foi resultado de uma reflexão sobre a leitura do livro *A caverna*, de José Saramago, que estendeu-se com a releitura de *A república*, de Platão, especialmente da “alegoria da caverna”. Pensar o sentido deste espaço da caverna através de uma narrativa repartida entre Platão e Saramago, como revelador da miséria, da barbárie, da ruína humanas, e ainda, como alegoria, revê-lo em seu percurso no tempo, foi o desafio desta tese. Nos rastros de Walter Benjamin e suas reflexões sobre a modernidade, encontramos a força da história revista e reinventada em seu continuum, apostando na diferença da linguagem literária (de Clarice Lispector especialmente) como resistência, subversão e invenção.

Palavras-chave: Narrativa, romance. Alegoria, memória. Modernidade, ruína, invenção, cavernalização.

GUEDES, Adriana Bittencourt. Da caverna ao shopping: caminho para a modernidade. Tese de Doutorado em Literatura Comparada na UFF. Niterói, 2006. 121 fls.

ABSTRACT

The theme cavernalização was the result of some reflections after my reading of José Saramago's *The Cave*, which motivated my rereading of Plato's *The Republic*, especially "The Allegory of the Cave". The objective of this thesis is to discuss how the cave has been characterized through time as a place of misery, barbarity and human ruin both in Plato's and Saramago's narratives. Inspired by Walter Benjamin and his reflections on modernity, we perceive the power of reinvented history in his concept of Continuum and we argue for the peculiarity of literary language (especially Clarice Lispector's), which makes it a site of resistance, subversiveness and invention.

GUEDES, Adriana Bittencourt. Da caverna ao shopping: caminho para a modernidade. Tese de Doutorado em Literatura Comparada na UFF. Niterói, 2006. 121 fls.

RESUMÉ

Le thème cavernalisation a été le résultat d'une réflexion sur la lecture du livre *La caverne*, de José Saramago, qui s'est étendue avec la relecture de *La République*, de Platon, surtout de l'allégorie de la caverne. Penser le sens de cet espace de la caverne à travers une narrative répartie entre Platon et Saramago, en tant que dénonciateur de la misère, de la barbarie, de la ruine humaines, et encore comme une allégorie, le revoir dans son parcours dans le temps a été le défi de cette thèse. En suivant les traces de Walter Benjamin et ses réflexions sur la modernité, nous avons retrouvé la force de l'histoire revue et récréée dans son continuum, en croyant à la différence du langage littéraire (surtout celui de Clarice Lispector) en tant que résistance, subversion et invention.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)