

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA DE ÁVILA MENDES

*A EMOÇÃO E A CRISE IDENTITÁRIA NA TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS
FEMININAS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR*

São Paulo
2011

M538e Mendes, Luciana de Ávila
A emoção e a crise identitária na trajetória das personagens
femininas dos contos de Clarice Lispector – Luciana de Ávila
Mendes. São Paulo, 2011
150 f. : il. , 30 cm

Dissertação (Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, 2011.
Referências bibliográficas: f. 53-55.

1. Emoção. 2. Questionamento. 3. Reflexão. 4. Olhar.
5. Realidade. 6. Inquietação. 7. Angústia. 8. Conflito.
9. Consciência. I. Título.

CDD 869.93

LUCIANA DE ÁVILA MENDES

*A EMOÇÃO E A CRISE IDENTITÁRIA NA TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS
FEMININAS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR*

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Mestre.

ORIENTADORA: Prof^ª. Dr^ª. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

São Paulo
2011

LUCIANA DE ÁVILA MENDES

*A EMOÇÃO E A CRISE IDENTITÁRIA NA TRAJETÓRIA DAS PERSONAGENS
FEMININAS NOS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR*

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito à obtenção do título de Mestre.

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Aurora Gedra Ruiz Alvarez – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof.^a. Dr.^a. Raquel de Sousa Ribeiro
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Roberto Monteiro de Araújo
Universidade Presbiteriana Mackenzie

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu força em momentos de desmotivação e me concedeu meios para concluir esta etapa.

À estimada Professora Aurora, que acreditou no meu potencial e, desde a graduação, tem me ensinado o árduo, mas belo trabalho de apreciação de texto. Agradeço por sua paciência, seu incentivo e sua amizade.

Aos meus queridos pais, que são exemplos de amor e caráter; estiveram sempre ao meu lado e despertaram em mim o interesse pelo ambiente acadêmico.

A minha querida irmã Ana Lucie Mendes Estêvão, por compreender a minha ausência durante esses dois anos e seis meses.

Ao David Kim, por me oferecer constante incentivo e ser uma das principais fontes de minha inspiração.

Às amigas Marina Schirato e Paula Aquino, que estiveram ao meu lado em momentos importantes do curso e, com sua amizade e apoio, me ajudaram a chegar até aqui.

Ao amigo Luciano de Souza, que contribuiu com material e palavras de estímulo.

RESUMO

Este trabalho analisa a relevância da manifestação emocional na trajetória de personagens femininas de dois contos de Clarice Lispector. Além disso, observa os desdobramentos das experiências permeadas pelas emoções no modo de cada personagem conceber a realidade circundante e como ela lida com esse novo olhar. Conclui que a emoção pode ser um fator desencadeante tanto de um processo de alienação quando não questionado, quanto de emancipação quando não reprimido, mas aceito. Também se pronuncia quanto à relevância da angústia em relação aos demais sentimentos.

Palavras-chave: Emoção. Questionamento. Reflexão. Olhar. Realidade. Inquietação. Angústia. Conflito. Consciência.

ABSTRACT

This essay investigates the relevance of emotional manifestation in the course of female characters from two short stories by Clarice Lispector. Furthermore, it surveys the unfolding of experiences permeated by emotions in the way each character conceives her surrounding reality and how she deals with this new viewpoint. It concludes that emotion may be an unleashing factor not only of a process of alienation when not challenged, but also of emancipation when it is not repressed but accepted. It also states in regard to the relevance of anxiety in juxtaposition with all other feelings.

Keywords: Emotion. Challenge. Reflection. Viewpoint. Reality. Uneasiness. Anxiety. Conflict. Conscience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1 – A <i>EMOÇÃO</i> EM HEIDEGGER E SARTRE.....	11
1.1 Martin Heidegger.....	12
1.1.1 Ser e Aparência.....	12
1.1.2 O Inautêntico.....	13
1.1.3 A angústia.....	14
1.2 Jean-Paul Sartre.....	16
1.2.1 A emoção em <i>Esboço de uma teoria das emoções</i>	16
1.2.2 A emoção em <i>O imaginário – Psicologia fenomenológica da imaginação</i> ..	19
1.2.3 A emoção em <i>O Ser e o Nada</i>	21
CAPÍTULO 2 – A EMOÇÃO NO CONTO <i>AMOR</i>	24
CAPÍTULO 3 – A EMOÇÃO NO CONTO <i>OS DESASTRES DE SOFIA</i>	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
BIBLIOGRAFIA.....	53
ANEXO A – CONTO “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR.....	56
ANEXO B – CONTO “OS DESASTRES DE SOFIA” DE CLARICE LISPECTOR..	65

INTRODUÇÃO

A emoção, por muito tempo, foi considerada uma experiência passiva por parte do indivíduo (FELL, 1966, p. 7). Entretanto, a teoria de Jean-Paul Sartre sobre o assunto, como veremos, mostra-nos a manifestação emocional como um ato de escolha, uma resposta ativa à determinada situação com o fim de transformá-la. Sendo assim, esse conceito muda o homem de posicionamento nessa relação e o coloca como capaz de interferir diretamente nos efeitos de seus próprios sentimentos sobre os diversos aspectos da vida.

O presente estudo tem justamente como tema as emoções, entendidas sob o ponto de vista filosófico, e visa à análise de como elas se manifestam e influenciam a trajetória das protagonistas dos contos “Amor” e “Os desastres de Sofia”, de Clarice Lispector. Este trabalho procura investigar em que medida a *emoção*, como parte da constituição do homem, segundo algumas noções básicas extraídas de parte do pensamento dos filósofos Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger, pode ser revista em duas personagens claricianas, quando essas se percebem como um ser no mundo, em constante interação com o Outro. A base teórica relativa às emoções deverá, dessa forma, ser a fundamentação ao exame do texto, sustentação à interpretação dos conflitos das personagens e, finalmente, virá a ser convocada e/ou confrontada, à medida que se der o desenvolvimento deste estudo.

O interesse pelo tema surgiu ao longo dos estudos da matéria *Fundamentos teóricos do dialogismo para o estudo do discurso literário*, ministrado pela Prof^a Dr^a Aurora Gedra Ruiz Alvarez no primeiro semestre de 2009, como parte do Programa de Pós-Graduação em Letras.

Na leitura do conto “O búfalo”, de Clarice Lispector, analisamos a tensão instaurada entre o sentimento amoroso vivenciado pela protagonista, elemento tido como inerente à condição feminina, e o ódio buscado pela personagem com tanto afincamento, como algo que deveria ser seu por direito. A partir desse conflito, observou-se o papel desempenhado pelas emoções em questão, as quais não somente são a base sobre a qual se constrói o conto, como também atuam de maneira determinante sobre o desenvolvimento da trama e da trajetória da personagem. Além do conflito estabelecido entre o amor e o ódio, existe ainda a luta travada entre as próprias emoções e a mulher, que as quer submetidas à sua vontade e escolha.

Após esse estudo, foi realizado um trabalho sobre o conto “Amor”, da mesma autora, em que se observou a maneira como a protagonista, sua consciência e sua visão de mundo são construídas ao longo da narrativa, tendo como base a perspectiva bakhtiniana sobre a personagem e a sua autoconsciência.

A observação das características citadas em “O búfalo” e a posterior leitura do conto “Amor” despertaram-nos o interesse para a questão das emoções em contos de Lispector. Assim, este primeiro estudo tornou-se embrião do qual gesta esta dissertação. Estabelecemos, então, a proposta de identificar e examinar a influência das emoções na construção das personagens e os seus desdobramentos ao longo da narrativa, o que se mostra um rico terreno para novas explorações no vasto universo da criação literária de Clarice Lispector.

Como fundamentação teórica para a análise das emoções nas personagens dos contos referidos, teremos como eixo norteador os estudos do filósofo francês Jean-Paul Sartre sobre o tema, encontrados, principalmente, em obras suas como *A Náusea*, *Esboço para uma teoria das emoções*, *O imaginário – psicologia fenomenológica da imaginação*, partes de *O Ser e o Nada* e a obra *Emotion in the thought of Sartre*, de Joseph P. Fell, que o comenta. O estudo proposto também terá sua base construída sobre algumas ideias gerais do pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger.

O *corpus* de análise, como já mencionado, serão os contos “Amor” e “Os desastres de Sofia” de Clarice Lispector, das obras *Laços de família* e *A legião estrangeira*, respectivamente.

O desenvolvimento deste estudo deverá acontecer segundo as etapas a seguir: inicialmente, dedicaremos o primeiro capítulo às fundamentações teórico-filosóficas que tratam da questão das emoções em parte do pensamento de Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger. Nesse momento, nosso intuito não é nos aprofundar em uma leitura dos filósofos referidos, mas sim nos aproveitar de algumas noções gerais que nos instrumentalizem para uma análise fundamentalmente literária do *corpus* proposto.

No segundo capítulo, analisaremos o universo da personagem Ana, do conto “Amor”, e seus desdobramentos, tendo como embasamento as teorias de Jean-Paul Sartre, desenvolvidas nas obras *Esboço para uma teoria das emoções* e *O imaginário*, principalmente. Examinaremos de que maneira as emoções invadem o esquema automatizado do cotidiano da protagonista e o rompem.

Na fase seguinte, partiremos para o estudo de “Os desastres de Sofia, agora sob o direcionamento também de Heidegger e sua questão da conduta autêntica e

inautêntica, entre outros pensamentos. Observaremos o modo como a protagonista constrói um universo ilusório baseado em impressões questionáveis relativas ao seu professor e como as emoções influenciam esse processo.

Por último, teceremos nossas considerações finais, ponderando em que medida as emoções permitem às protagonistas dos referidos contos se verem como “ser no mundo” e as implicações disso para a sua realidade a partir de tal constatação.

Deste modo, será privilegiado um trabalho eminentemente analítico, sempre alicerçado em conhecimento teórico.

CAPÍTULO 1 – A EMOÇÃO EM HEIDEGGER E SARTRE

Segundo Antonio Candido, toda obra é um manto tecido a partir de valores e ideologias sociais unidos às aspirações individuais mais profundas do artista (2006, p.35). O texto literário, por sua vez, não deixa de ser o resultado do trabalho do artista escritor, cuja estrutura, ao ser analisada, traz à luz questões ideológicas, sociais e individuais que influenciam e, até mesmo, determinam o modo como ele se constitui.

Visto que a proposta deste trabalho é analisar a questão emocional das personagens e o modo como elas se vêem inseridas em seu contexto social e qual seu papel dentro dele, acreditamos encontrar na filosofia princípios valiosos que nos levem a uma melhor compreensão do mundo da personagem. Portanto, neste capítulo vamos abordar, em termos gerais, partes de teorias dos filósofos Martin Heidegger e Jean-Paul Sartre, os quais influenciaram sua época com questões relevantes e atuais sobre o homem e sua existência. A partir do que abordarmos desses pensadores, estaremos mais aptos a apreciar aspectos fundamentais das personagens dos contos propostos de Clarice Lispector, suas escolhas, motivações e o modo como se apresentam dentro de determinado contexto.

O Existencialismo é uma vertente filosófica que concebe a existência do homem anterior a qualquer conceito que o possa definir, ou seja, a existência precede à essência (SARTRE, 1970, p. 4). Partindo, portanto, de seu início, que é nada, o homem se constituirá à medida em que toma decisões em torno do que quer para si mesmo, e é ele próprio o único responsável por aquilo que se torna. Segundo Sartre:

Escolher ser isto ou aquilo é afirmar, concomitantemente, o valor do que estamos escolhendo, pois não podemos nunca escolher o mal; o que escolhemos é sempre o bem e nada pode ser bom para nós sem o ser para *todos*” (*Idem*, p. 5, grifo nosso).

A partir daí, o pensador discorre sobre uma responsabilidade ainda maior assumida pelo homem: escolher, levando-se em consideração o que seria se a humanidade inteira optasse pelo mesmo. É a reflexão em torno de todos os fatores que estão envolvidos nas decisões do homem e que o motivam o grande desencadeador da *angústia*. E é aqui que se chega ao ponto que faz do existencialismo a linha filosófica que mais nos interessa. Visto que nosso trabalho tem como objetivo analisar a questão

emocional das personagens, basear-nos em pensadores que assumam a angústia como elemento fundamental inerente à constituição do ser e a sua percepção de si mesmo torna-se imprescindível.

1.1 Martin Heidegger

Ao desenvolver sua filosofia, Heidegger dedica-se especialmente a unir a idéia de *ser*, a consciência de si, à existência concreta. Para isso, atribui ao termo *Dasein* a significação de ente que compreende o ser não como algo abstrato ou objeto de conhecimento, mas em sua existência, “com que está concernido enquanto possibilidade sua, de ser ou não ser ele próprio, e a partir do qual se compreende” (NUNES, 1986, p.68). Para que o *Dasein* a si mesmo se compreenda, se explique, faz-se necessária a manifestação da *angústia*. O mundo das ocupações leva o ser a fugir de si mesmo, de quem é, e é somente o sentimento de angústia que é capaz de restabelecer o contato do ser consigo próprio (HEIDEGGER, 2002, p.247).

É na angústia que se concebe o indeterminado, aquilo que é indefinível e isso, além de oferecer um caráter difuso para o objeto em torno do qual o ser se angustia, também diminui sua relevância para que se torne, de fato, motivo de angústia: “a angústia pode surgir nas situações mais inofensivas” (*Ibidem*, p. 253). Porém, é precisamente a angústia referente a este “nada” que se encontra em “lugar nenhum” que a torna um ponto de contato do ente com o mundo em que se encontra o tempo todo e do qual não se dá conta por outros meios. Mas é a partir dela e do fato de seu objeto ser o “nada” em “lugar nenhum”, que o ser não se reconhece em seu lugar familiar, mas em lugar “estranho”, e sua tendência passa a ser a de retornar para o mundo da “familiaridade tranquila”. “A angústia heideggeriana é vertigem da liberdade, porém mergulhando na finitude do *Dasein*” (NUNES, 1986, p.112).

1.1.1 Ser e Aparência

Em sua obra *Introdução à Metafísica*, Heidegger discute a distinção entre Ser e Aparência. Para isso, supõe, primeiramente, ter havido uma união entre eles para que então ocorresse o rompimento. Nos exemplos usados por ele, percebe-se a Aparência tendo a função de indicar algo que existe, que é, como o brilho do sol que indica a sua posição. Em seguida, Heidegger difere três tipos de aparência, dentre as quais uma

significa ilusão (HEIDEGGER, 1966, p.161). Ele continua sua reflexão e, ao discorrer sobre o significado do “Ser” na língua grega, conclui que o termo implica, necessariamente, existir, surgir, se concretizar, *aparecer*. Portanto, o Ser pressupõe o verdadeiro, pois se mostra: “A verdade pertence à Essencialização do Ser. Ser ente implica: apresentar-se, surgir, aparecendo, propor-se, expor alguma coisa” (*Ibidem*, p. 164). A grande questão é que, ao se revelar, o Ser pode mostrar mais de um aspecto de si mesmo, e a visão que se tem dele pode variar ou encobrir o que o ente é na realidade. É então que se dá a *aparência*.

A partir daí, Heidegger discute o embate que se estabeleceu entre Ser e Aparência no contexto grego e a busca pela revelação, pelo desencobrimento, até que se chegasse novamente ao ente. O pensador vai além afirmando que, para que essa transfiguração ocorra, é necessário que se esteja preparado para ela, a fim de que não se estabeleça somente uma opinião, sem nenhuma base no Ser do ente e sua totalidade.

Para assumir a sua existência na claridade do Ser, o homem deve primeiro dar consistência ao Ser; segundo, mantê-lo na e contra a Aparência e terceiro, arrancar, ao mesmo tempo, o Ser e a Aparência ao abismo do Não-ser. (HEIDEGGER, 1966, p.173)

1.1.2 O Inautêntico

O Ser, por estar junto e no “mundo” das ocupações, abre-se para ele e empenha-se em fazer parte dele. E é por meio de três elementos, basicamente, que isso ocorre. O primeiro deles é a tagarelice, definida em *Ser e Tempo* por possibilidades de compreensão da presença por outros entes, uma interpretação cotidiana, que não se atém à busca por uma compreensão autêntica e aprofundada (2002, p.227). Constrói-se uma fala comum, que determina o que algo deve ser porque assim se fala dele, e que tende a se distanciar cada vez mais do ente referencial.

O segundo elemento é a curiosidade como o ato de ver as coisas, não para conhecê-las, mas somente para captá-las de maneira superficial e como novidade. Uma vez feito isso, a curiosidade migra para outro foco. É o falatório que influencia a curiosidade, ao determinar o que deve ser lido e visto: “A curiosidade, a que nada se

esquiva, o falatório, que tudo compreende, dão à pre-sença, que assim existe, a garantia de uma ‘vida cheia de vida’, *pretensamente autêntica*” (*Ibidem*, p.233, grifos nossos).

Outro elemento que caracteriza a abertura do ser-no-mundo é a ambigüidade ou equívoco. Visto que tudo parece já ter sido compreendido, pelo falatório, e visto, pela curiosidade, não há como abrir-se a novas possibilidades. Não há como distinguir quanto ao que foi ou não autenticamente discutido e captado. Se aquilo que foi previsto torna-se fato, desperta interesse somente para que se realize ali novamente o falatório e se sacie a curiosidade, sem nenhum compromisso com o que se realizou.

A ambigüidade da interpretação pública proporciona os discursos prévios e as percepções curiosas com relação ao que propriamente acontece e, com isso, carimbam as realizações e as ações com o selo de retardatário e insignificante. Desse modo, no impessoal, a compreensão da presença não vê a si mesma em seus projetos, no tocante às possibilidades ontológicas autênticas. *A presença é e está sempre ‘presente’ de modo ambíguo, ou seja, presente na abertura pública da convivência, onde o falatório mais intenso e a curiosidade mais aguda controlam o ‘negócio’, onde cotidianamente tudo e, no fundo, nada acontece* (HEIDEGGER, 2002, p.235, grifos nossos).

A ideia do ser empenhando-se para fazer parte do mundo e o modo como isso ocorre através dos elementos referidos caracterizam a *decadência* da presença, o que, segundo Heidegger, não deve conotar nenhum valor negativo, mas indica o afastamento de si mesma, o ser autêntico, para aproximar-se do mundo. O falatório e a ambigüidade

perfazem a pretensão de que a abertura da presença, assim disponível e dominante, seria capaz de lhe assegurar a certeza, a autenticidade e a plenitude de todas as possibilidades de seu ser. [...] *A pretensão do impessoal, de nutrir e dirigir toda ‘vida’ autêntica, tranqüiliza a presença, assegurando que tudo ‘está em ordem’ e que todas as portas estão abertas* (*Ibidem*, p.239, grifos nossos).

1.1.3 A angústia

Heidegger explica que existe a possibilidade do *Dasein* compreender-se e que o sentimento pelo qual isso acontece é a *angústia* (HEIDEGGER, 2002, p.247). Ao contrário do medo ou temor, em que o objeto desse sentimento é conhecido, a angústia manifesta-se frente a nada que seja preciso, determinado, iminente. “[...] o perigo, que se declara na angústia, e que não nos expõe a prejuízo real ou a efeito nocivo imediato, carece de objeto” (NUNES, 1986, p.109).

O perder-se no mundo das ocupações é, ao mesmo tempo, uma tentativa do ente de fugir de si mesmo. E, por mais paradoxal que isto soe, é justamente essa fuga que possibilita o ser a ir ao encontro de si mesmo. Fugir só se torna possível quando se está, antes de qualquer outra coisa, diante do que se foge. Entretanto, no processo em que se estabelece a angústia, o objeto ameaçador não é um ser intramundano, nem possui qualquer outro caráter determinado o qual permita que se identifique sua origem, mas já está ali presente, o tempo todo, por ser a própria presença (HEIDEGGER, 2002, p.250): “Aquilo com que a angústia se angustia é o ‘nada’ que não se revela ‘em parte alguma’. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do em parte alguma intramundanos significa que a angústia se angustia com o mundo como tal” (*Ibidem*, p.250). Segundo Heidegger, não é a reflexão sobre o mundo que gera a angústia, mas o contrário: o sentimento angustiante faz com que o mundo se imponha em sua mundanidade.

Visto que não é uma ameaça de algo concreto, a angústia não é uma possibilidade de ser da presença, mas é angústia pelo próprio ser no mundo. Isso faz com que, para compreender-se, a presença não parta do mundo, mas de si para si, o que confere a ela *liberdade*: “A angústia arrasta a presença para o ser-livre para... (propensio in...) para a propriedade de seu ser enquanto *possibilidade de ser aquilo que já sempre é*” (*Ibidem*, p.252, grifos nossos).

1.2 Jean-Paul Sartre

1.2.1 A emoção em *Esboço de uma teoria das emoções*

Em seu livro *Esboço de uma teoria das emoções*, Sartre afirma que a emoção se configura como resultado de uma percepção irrefletida de si mesma e que se apresenta indissolúvel do objeto da realidade que a desencadeia. Sendo assim, ela se torna um prisma através do qual o homem enxerga o mundo. Ao se aprofundar nessa reflexão, Sartre explica que o mundo dos nossos desejos, necessidades e atos é constituído por sulcos, os quais definem o trajeto a ser percorrido para que se alcancem determinados objetivos. Entretanto, esses sulcos apresentam obstáculos e buracos, o que torna o mundo *difícil*¹. Quando nos deparamos com um sulco, ou caminho demasiadamente difícil de ser percorrido, não há como continuar a andar por ele do modo como se apresenta, o que torna indispensável a imediata transformação do seu determinismo, e isso só é possível por meio do que Sartre denomina magia: “Entendamos bem que não se trata de um jogo: estamos acuados e nos lançamos nessa nova atitude com toda a força de que dispomos. Entendamos também que essa tentativa não é consciente enquanto tal [...]” (SARTRE, 2009, p. 63). Na magia, a consciência transforma-se irrefletidamente a fim de poder transformar o objeto que quer capturar, resolvendo, assim, o conflito que se apresenta insustentável.

A magia é, portanto, a conduta que a emoção encontra na impossibilidade de achar uma solução a um problema, sem estar, entretanto, no mesmo plano das outras condutas, pois não age realmente sobre o objeto. Na realidade, sua função é conferir ao objeto outra qualidade, sem modificá-lo de fato: “uma menor existência ou uma menor presença [...]. Em suma, na emoção é o corpo que, dirigido pela consciência, muda suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades” (*Ibidem*, p. 65). O exemplo usado por Sartre para ilustrar sua teoria é a famosa fábula de Esopo, “A raposa e as uvas”, sobre a tentativa fracassada de uma raposa colher um cacho de uvas, o que a leva a murmurar para si mesma que as uvas estavam verdes demais para serem colhidas. Inicialmente, as uvas se mostravam propícias, porém essa qualidade se torna insustentável e um novo caminho precisa ser aberto para aliviar a tensão que se

¹ Adjetivo utilizado pelo próprio pensador para designar a situação que se configura quando há falta de soluções concretas possíveis para uma questão.

estabelece. Então, uma nova qualidade (“muito verde”) se configura para resolver o conflito. Entretanto, essa nova característica que se atribui às uvas não se realiza de fato. As uvas não são modificadas quimicamente e passam a ser verdes. A resolução da tensão reflete apenas o que se deseja, através de uma conduta de aversão. “Aqui a comédia só em parte é sincera. Mas, se a situação é mais urgente e a conduta encantatória for efetuada com sinceridade, *eis a emoção*” (SARTRE, 2009, p. 66, grifos nossos).

Interessante é o modo como Sartre explica a tristeza passiva. Enquanto o senso comum atribui o isolamento de um indivíduo, por exemplo, ao momento de reflexão sobre a dor da perda, o filósofo defende a conduta do abatimento como sendo uma forma de suprimir a obrigação de buscar novos meios de estruturar a sua realidade. O isolamento e todos os demais traços, fisiológicos até, como palidez, resfriamento das extremidades do corpo e diminuição do tônus muscular, são formas de recusa à substituição do antigo caminho por um novo. O desejo do indivíduo em questão é que o universo nada mais exija dele, porém esse efeito só pode ser provocado e conseguido no próprio indivíduo e, por isso, ele se fecha e se torna praticamente inacessível.

A tristeza ativa, por sua vez, caracteriza-se pela fuga do ato a ser realizado, sem que a potencialidade seja suprimida. Uma mulher que começa a chorar e a soluçar quando está prestes a se confessar, por exemplo, livra-se da responsabilidade de falar enquanto estiver tomada pelas lágrimas. “A crise emocional aqui é abandono de responsabilidade” (*Ibidem*, p. 70).

Sartre propõe dois tipos diferentes de alegria: a alegria-sentimento e a alegria-emoção, sendo a primeira classificada por ele como “um equilíbrio, um estado adaptado”, e a última como aquela em que está contida certa impaciência (SARTRE, 2009, p.71). Neste caso, o indivíduo alegre comporta-se de maneira agitada, traça planos, é ansioso, pois torna-se estimulado pela presença do objeto desejado. Entretanto, seus projetos são abandonados assim que se percebe a impossibilidade de possuir por completo o que deseja. Se aguardamos com grande expectativa a chegada de um amigo, mesmo que o vejamos na nossa frente, esse amigo é “um objeto que só se entrega aos poucos, em breve o prazer que temos de revê-lo vai se atenuar” (*Ibidem*, p. 72). A alegria-emoção mostra-se, dessa forma, como uma conduta mágica manifestada pela certeza de posse de um objeto em sua totalidade e de forma instantânea. “Dançar, cantar de alegria, representam condutas simbolicamente aproximativas, encantamentos. Através delas, o objeto – que não se poderia ter realmente senão por condutas prudentes

e apesar de tudo difíceis – é possuído de uma só vez e simbolicamente” (SARTRE, 2009, p. 73).

Todas essas observações são exemplos da variedade das emoções, porém Sartre observa que o estudo não deve se fechar somente neles. Há inúmeros outros exemplos e seria necessário analisar cada um deles para que o trabalho se mostrasse ainda mais rico. Porém uma coisa ele enfatiza: a conduta *não* é a emoção em si, e tampouco a consciência dela. Com isso, ele quer dizer que, quando ganho um presente do qual não gosto, por exemplo, posso demonstrar alegria e gratidão, porém essas condutas são falsas e nada têm a ver com emoções reais. A emoção, portanto, não pode ser estudada apenas pelo modo como se manifesta, mas sim como crença, em que “as *qualidades intencionadas* para os objetos são percebidas como *verdadeiras*” (*Ibidem*, p. 75, grifos nossos).

Isso quer dizer que a emoção não se extingue simplesmente porque assim queremos. Ela se esvai espontaneamente. E o papel das reações fisiológicas é o de representar de forma concreta, visível, a presença da emoção no homem, o que torna ambas as coisas – a reação e a emoção – indissociáveis uma da outra: “Deve-se considerar, portanto, que a emoção não é simplesmente representada, não é um comportamento puro: é o comportamento de um corpo que se acha num certo estado” (SARTRE, 2009, p. 77). Mais uma vez ressaltamos que, para Sartre, a emoção entra em cena como uma nova possibilidade para a consciência e dela toma conta, obscurecendo-a e tornando-a *cativa* de si mesma e da nova realidade que cria. A maneira de a consciência retomar seu estado original aconteceria no desaparecimento total da situação emocionante.

O filósofo segue adiante com a sua teoria e afirma que não é somente a consciência que concebe um objeto como mágico durante a situação emocionante, mas muitas vezes o próprio mundo circundante se apresenta como tal quando o esperamos determinado. Isso se dá, por exemplo, quando um rosto assustador aparece a nós através do vidro de uma janela, o que nos pega de surpresa. Assim, “mágico” não é uma qualidade que a consciência atribui a coisas e/ou a situações de acordo com sua disposição e vontade, mas é um atributo que a própria realidade permite e oferece: “Há uma estrutura existencial do mundo que é mágica” (*Ibidem*, p. 84). Entretanto, não existe divisão rigorosa entre o que a consciência apreende como mágico por si mesma e o que o mundo contribui para que isso aconteça.

Sartre encerra seu *Esboço* afirmando que a emoção é um modo de ser essencial na existência e com significação própria: “O estudo das emoções verificou claramente esse princípio: uma emoção remete ao que ela significa. E o que ela significa é, de fato, a totalidade das relações da realidade humana com o mundo” (SARTRE, 2009, p. 93).

1.2.2 A emoção em *O imaginário – Psicologia fenomenológica da imaginação*

Nesse livro, Sartre discorrerá, fundamentalmente, sobre a diferença entre *percepção* e *imaginação*. Enquanto na percepção o objeto só é apreendido a partir de vários pontos de vista possíveis e de maneira gradual, num processo infinito de conhecimento, na imaginação, o objeto é concebido pela consciência de uma só vez, como ele é, deixando de lado considerações relevantes a seu respeito e o sintetizando em uma única idéia: “Na percepção, um saber se forma lentamente; na imagem, o saber é imediato” (SARTRE, 1996, p. 21). A imaginação atua, principalmente, quando a percepção torna-se um processo demasiadamente trabalhoso e difícil para a consciência, que então recorre à conduta “mágica” já referida neste trabalho.

A fim de associar esses conceitos à questão da afetividade, Sartre afirma que a consciência afetiva só pode se dar como tal por visar um objeto que se encontra além de si mesma. Se sentimos ódio, esse sentimento é, necessariamente, *de* alguém ou *de* algo que está fora dele mesmo, que se mostra a nós como odioso. Entretanto, vale ressaltar que essa qualidade atribuída ao objeto não é propriamente o objeto em si, mas uma maneira de percebê-lo. Sendo assim, o sentimento também é uma forma de conhecimento, porém não intelectual. Conhecemos o objeto pelas qualidades que atribuímos a ele e as quais também se tornam objeto de nosso sentimento. Passamos a enxergá-lo *sob sua forma afetiva* (*Ibidem*, p. 100). Percebemos assim, a carga afetiva influenciando o modo como o objeto é apreendido e, até mesmo, transformado àquilo que queremos que ele seja: “feelings remake the object”² (FELL, 1966, p. 38). Segundo Fell, que comenta Sartre em sua obra *Emotion in the thought of Sartre*, o conhecimento que se dá pela afetividade é a estrutura profunda da imaginação e esse é o cerne da questão do sentimento no pensamento do filósofo. Um exemplo da relação da imagem com a afetividade a qual nos referimos até aqui pode ser extraído de *Esboço para uma teoria das emoções*: um homem, ao ouvir de sua amada que ela o ama, sente-se extremamente feliz, dá pulos de alegria e comemora. Nessa manifestação, o homem age

² “Os sentimentos refazem o objeto” (T. do A.)

como quem possui o objeto de seu amor de uma só vez, a partir da simples frase pronunciada, sem levar em consideração todos os esforços, gestos e ações que deverão ser feitos visando à manutenção do sentimento amoroso confessado e do vínculo estabelecido entre o sujeito e o objeto de seu amor (SARTRE, 2009, p. 73). E quanto mais intenso for o sentimento entre eles, maior será a tendência da consciência de recorrer à imagem e de se distanciar do objeto real, como se apresenta na percepção. Além disso, concebe-se também a imagem como uma *presentificação* do objeto ausente. Quando um indivíduo/sujeito olha a fotografia de alguém amado, não repara na fotografia como tal, suas características de sombra, luz, qualidade, mas observa a pessoa retratada, que *está* ali por meio da imagem. Entretanto, a percepção e a imaginação não estão completamente dissociadas. Para Fell e Chauí, não existe nenhuma percepção neutra. Onde há uma relação do sujeito com o objeto, estabelece-se aí um vínculo de afetividade:

Em outras palavras, percebemos e imaginamos ao mesmo tempo, embora perceber e imaginar sejam diferentes. [...] O apaixonado percebe a fotografia e imagina a pessoa amada. Percebe a fisionomia da pessoa fotografada (o olhar, o sorriso, as mãos, a roupa) e imagina a sedução do olhar, a doçura do sorriso, a sutileza dos gestos, a preferência por certas roupas. *São dois estados de consciência simultâneos e diferentes* (CHAUÍ, 2006, p. 144-145, grifo nosso).

Ao pensarmos na consciência assumindo um “atalho” através da imaginação a fim de conceber o objeto da maneira que a ela aprouver, questionamos os motivos que a levam a essa transformação. Sartre explica que não é útil à consciência conceber um objeto por partes, gradativamente; ela o quer possuir, quer conhecer o que percebe de uma só vez, a fim de que o objeto faça sentido ao sujeito (SARTRE, 1996, p. 165-166).

Assim, percebemos uma relação entre a idéia de Sartre encontrada em sua obra *Esboço para uma teoria das emoções* e sua visão em *O imaginário*, em que a conduta mágica manifestada pela expressão das emoções corresponde justamente à criação de uma *imagem* do objeto que o sujeito tem diante de si. No primeiro livro referido, vemos de que maneira as emoções se manifestam frente a uma situação problemática, enquanto o segundo retrata de que maneira a emoção funciona para a consciência de forma geral.

1.2.3 A emoção em *O Ser e o Nada*

Em sua grande obra *O Ser e o Nada*, Sartre retoma a questão, primeiramente tratada por Husserl, da *consciência posicional*. Em Husserl, toda consciência é consciência de alguma coisa material, que está fora dela, e Sartre expande essa perspectiva ao refletir sobre ela enquanto consciência no mundo e de si mesma. A questão é que, no momento em que se percebe a consciência como capaz de questionar, negar e julgar, ela automaticamente abstém-se da realidade que questiona, nega ou julga, o que a aliena do ser e dos objetos de sua observação e, conseqüentemente, a coloca numa posição de nulidade, de *nada*.

No capítulo um da parte terceira de seu livro, Sartre trata da existência do Outro, como centro de um mundo que não é o meu. A percepção do Outro e a minha relação com ele podem ser escrutadas ao observarmos emoções características das relações sociais. Sartre então discorre sobre sentimentos como a vergonha e o orgulho. Na manifestação da vergonha, por exemplo, a consciência não se apercebe dela por si mesma, mas só ocorre de fato diante do outro. É quando sou surpreendido pelo outro em um gesto desastrado é que sinto vergonha, o que o torna um elemento fundamental para que a relação de juízo entre mim e mim mesmo aconteça, como ocorreria numa relação entre mim e um objeto externo. Dessa forma, o alvo da vergonha é o próprio indivíduo que a manifesta, o que estabelece, como resultado, uma relação íntima do indivíduo com ele mesmo: a partir desse sentimento, ele descobre um aspecto do seu ser (SARTRE, 2008, p. 289).

Na manifestação do orgulho, existe uma tentativa de minha parte em afetar o Outro, apresentando-me como objeto, a fim de conquistá-lo pela admiração ou pelo amor. Entretanto, é necessário que essa “conquista” seja feita dentro dos limites que definem o Outro como sujeito, isto é, que permitam que ele exerça sua liberdade. Só dessa maneira posso considerar aquilo do que me orgulho como “autêntico”. Para Sartre, o orgulho também se revela como uma emoção ilusória, no sentido de que é impossível garantir a imagem que se formará de mim para o Outro no exercício de sua liberdade. Assim, novamente me apresento como ser subjetivo, e minha manifestação orgulhosa mostra-se ineficaz. “Vergonha, medo e orgulho são, portanto, minhas reações originárias, as diversas maneiras pelas quais reconheço o *Outro como sujeito fora do alcance* [...]” (*Ibidem*, p.371, grifos nossos).

Segundo Fell, ao analisar o pensamento de Sartre, as emoções não são enganosas em sua origem; pelo contrário, elas expressam a importância ou a relevância de alguma circunstância em que me vejo envolvido (1966, p.71). No caso da vergonha, ela é verdadeira à medida que revela a mim mesmo que existo para o Outro. Entretanto, a função das emoções é transformar a realidade tornando-a mágica para mim, o que confere a elas, portanto, o aspecto de *enganosas*. Para Sartre, a única exceção é a *angústia*: “But anguish alone, of all Sartrean emotions, seems a pure act of recognition, and not in turn a magical transformation”³ (*Ibidem*, p.72).

No capítulo dois ainda da terceira parte de seu tratado de ontologia fenomenológica, Sartre discute o amor. Ele inicia sua teoria retomando a questão da liberdade do Outro no que diz respeito à imagem que tem do meu ser, de quem sou. É a partir do que represento para o Outro que eu mesmo me constituo como *ser*. Sendo assim, visto que quem eu sou é o resultado da imagem da consciência alheia, é possível que sejam delineadas inúmeras versões diferentes do meu ser: “Irresponsável e fora de alcance, esta liberdade proteiforme na qual me comprometi pode, por sua vez, comprometer-me em mil maneiras diferentes de ser. Meu projeto de recuperar meu ser só pode realizar-se caso me apodere desta liberdade e a reduza a ser liberdade submetida à minha” (SARTRE, 2008, p.457).

Ao refletirmos sobre o amor dentro do pensamento do filósofo, o percebemos como um sentimento que supera a posse física, pois essa pode ser facilmente satisfeita. Por sua vez, na manifestação amorosa reside o desejo de capturar a consciência do Outro, não para torná-lo automatizado e escravo, mas para que, ainda exercendo sua liberdade, o Outro escolha me amar. Entretanto, o que quero vai ainda além. Eu, como amante, requeiro que o amado, ao escolher livremente corresponder meu amor, opte também por comprometer sua liberdade através de um juramento de amor. A liberdade, portanto, deixa de ser liberdade por escolha própria, e passa a se tornar determinismo amoroso. Dessa maneira, penso garantir que o que o Outro, o amado, me faz ser através da consciência que ele tem de mim seja valorizado, portanto, eu mesmo estou a salvo. Passo a ser o objeto absoluto do mundo do Outro, o qual, por sua vez, deve se revelar a partir de mim (*Ibidem*, p. 461).

A iniciativa para que se dê o sentimento amoroso não parte do amado. Afinal, essa atitude seria contrária à sua própria liberdade. Cabe, portanto, a mim, como

³ “Mas somente a angústia, de todas as emoções de Sartre, parece um ato puro de reconhecimento, e não uma transformação mágica.” (T. do A.)

amante, a tentativa de capturar a consciência do amado através do processo de *sedução*. Lanço-me em direção ao amado a fim de ser visto e apresento-me a ele como objeto a ser desejado, a fim de que ele esqueça de si mesmo e passe a me considerar como o único objeto significativo. Nesse processo, é necessário que meus atos me apresentem não como um ser superficial, mas constituído de outros atos reais e possíveis; além disso, os meus atos também têm de demonstrar que sou uma peça necessária e fundamental na intermediação entre o amado e o mundo. A fim de que esse sistema se complete, é preciso que o amado, no exercício de sua liberdade, acolha meu discurso e se reconheça como nada “frente à minha absoluta plenitude de ser” (*Ibidem*, p.464).

O que encontramos em Sartre, desde seu *Esboço*, pode ser resumido no pensamento de que as emoções são fruto de minha escolha. Com isso, entretanto, não se quer dizer que seja uma escolha explicitamente consciente. E, ao contrário do que defende o senso comum, tampouco sou um ser passivo e vítima de forças ou tendências passionais. Segundo o filósofo francês, as emoções são desencadeadas por situações extremamente desafiadoras que ocupam o centro de minha atenção e que acabam por desviar o meu foco da reflexão e da ponderação. Nessas circunstâncias, eu não *opto* por sentir medo ou raiva, apenas sou limitado pela falta de alternativas. Ao usarmos o termo “escolha”, portanto, o concebemos como o resultado de uma série de condições avaliadas pela consciência como possíveis de ocorrerem antes da ação humana.

Deste modo, encerramos nosso percurso por algumas das linhas de pensamento que trataram de um assunto tão característico da natureza humana. Acreditamos estar agora devidamente fundamentados para partir em direção à análise de personagens tão complexas que são as figuras femininas nos contos claricianos.

CAPÍTULO 2 – A EMOÇÃO NO CONTO AMOR

Mikhail Bakhtin, em capítulo de *Problemas da Poética de Dostoievski*, comenta que a personagem nas obras deste autor russo é construída a partir da perspectiva que ela própria tem do mundo e da realidade, e não a partir de quaisquer traços determinados pelo escritor e/ou definidos pela descrição de um narrador. A personagem não se apresenta acabada, com um *ethos* definido e pré-determinado; pelo contrário, sua cosmovisão e consciência vão tomando forma ao longo do enredo: “Para Dostoievski não importa o que a sua personagem é no mundo mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 2008, p. 52). É dessa mesma maneira que Ana, protagonista do conto “Amor”, de Clarice Lispector, irá construir-se. A personagem nos é apresentada como uma dona-de-casa aparentemente submissa à sua função e ao trabalho doméstico. Lava as roupas, cuida da comida do marido e dos filhos, costura, limpa e organiza seu dia, de modo que tudo careça de um toque seu. Sente prazer em controlar a rotina da casa e percebê-la sob seu comando. Existe, em tudo o que põe a mão, a ordem, a limpeza, a perfeição. Para Ana, a realidade torna-se, assim, previsível, conhecida e, conseqüentemente, inofensiva. Entretanto, quando se encontra só no período da tarde, deixa escapar alguns questionamentos sobre a vida que escolheu. Inquieta-se frente ao ócio e à temporária sensação de inutilidade. Não está se movimentando, ocupando suas mãos e distraindo sua mente. A solução é buscar a fuga desse mal-estar, mergulhando em afazeres externos. Porém, a visão que tem de um cego no ponto do bonde faz com que sentimentos ambíguos, antes dormentes, emirjam à superfície, desencadeando na protagonista uma erupção de questionamentos a respeito de si e da realidade que a cerca.

Ana é uma mulher que legitima a teoria de que a vida é o resultado das escolhas realizadas. Seu trabalho consiste em manter o bom funcionamento de sua casa. Logo no início do texto, percebe-se esse tipo de atividade como sendo o centro em torno do qual sua rotina gravita e o sentido que ela atribui à sua existência: “a vida podia ser feita pela mão do homem” (1998, p. 20). O tipo de trabalho, porém, que serve a Ana como referência não se limita ao doméstico, mas chega a ser braçal, aquele em que é preciso arar a terra e plantar sementes para, enfim, ver crescer. É dessa forma que enxerga seus filhos e é assim que encara todas as coisas que faz. Como uma lavradora, Ana planta aquelas escolhas, cultiva-as conversando com o cobrador de luz, enchendo a água do

tanque, servindo à mesa e às exigências dos filhos. É isso que lhe garante a segurança, pois seu mundo existe à medida que produz o que é visível, palpável: “no fundo, Ana sempre sentira necessidade de sentir a raiz firme das coisas” (*Ibidem*, p. 20). Cabe aqui, porém, questionarmos em que medida o preenchimento dos dias de Ana serve a ela como uma fuga da ansiedade, da inquietação interior que a assombra nas horas silenciosas. A personagem busca um sentido de vida no produzir, no fazer, no operar e espera que a ação suprima a necessidade de reflexão. Quer fugir do que não consegue domar. É a concretude, a solidez da realidade que ela cria que parece espantar de seus dias a iminente instabilidade. Tudo aparenta estar certo, em seu devido lugar, exatamente conforme o seu poder controlador.

O dom artístico que despontara em sua juventude foi reduzido ao funcional, ao utilitário: todo tecido com o qual suas mãos lidavam deveria ter um fim determinado, fosse ele cortinas para sala ou roupas para os filhos. “Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento” (1998, p.20). Aos poucos, todas as sensações subjetivas de felicidade presentes na juventude da protagonista foram sendo, espontaneamente, abandonadas, a fim de que o concreto tomasse lugar.

Ao vermos a voz do narrador, em terceira pessoa, tecer comparações entre as escolhas que Ana fizera e que resultaram na realidade em que se encontrava e o passado, a sua juventude, percebemos que ocorreu na consciência da personagem uma modificação, seguindo o que nos diz Sartre sobre essa questão em sua obra *Esboço para uma teoria das emoções*. O narrador traz ao conhecimento do leitor *flashes* do que constituía o passado de Ana, ao fazer uso de termos como “desordem”, “felicidade insuportável”, “desejo vagamente artístico”, “caminhos tortos”, “exaltação perturbada”. Entretanto, a necessidade de Ana em sentir a raiz firme das coisas foi o fator determinante para que mudasse sua conduta e se conformasse com a realidade do lar. A partir disso, Ana fez escolhas que à sua personalidade de jovem pareciam inaceitáveis, porém essa perspectiva acabou por ser vencida e submetida à necessidade da sua rotina. Como diz Sartre, a consciência teve de se transformar para transformar o objeto (SARTRE, 2009, p. 64): “Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber *como se o tivesse inventado*”. E ainda: “*Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto*” (LISPECTOR, 1998, p. 20, grifos nossos). Segundo o pensamento do filósofo francês, Ana, de fato, inventou o seu destino de mulher, o seu “algo” compreensível, ao se deparar com a impossibilidade de continuar vivendo em sua desordem íntima.

Neste ponto convém convocar a idéia de Sartre sobre as condutas para iluminar o entendimento que Ana tem sobre a vida. Em sua obra *Esboço para uma teoria das emoções*, o filósofo primeiramente discorre a respeito de como o homem recorre à *magia* (no sentido que Sartre atribui ao termo, explicitado no capítulo teórico), quando este se vê sem solução para quaisquer questões de sua realidade e, em seguida, o pensador aplica essa mesma teoria para explicar como ocorrem as emoções e modo como elas se tornam um caminho alternativo para os problemas (2009, p. 63-65). Ao longo do trecho em que o narrador justifica as escolhas de Ana, verificamos essa conduta mágica descrita por Sartre aplicada às emoções da protagonista de maneira *inversa*: devido à sua “necessidade de sentir a raiz firme das coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 20), Ana atribui à sua *felicidade* de jovem a qualidade de insustentável, o que a leva a suplantar esse sentimento em troca da vida sem a felicidade.

Ao longo da primeira parte do conto, até o momento em que Ana decide sair de casa e tomar o bonde, percebemos na voz narrativa um tom de defesa, em que ressoa uma argumentação de teor racional, tecida por uma série de comparações apoiadas sobre dois pólos maniqueístas: aquilo que era ruim, uma “doença de vida”, procedente de caminhos tortos, desordeiro e originado do desejo foi suprimido e, em seu lugar se encontram agora o decorativo, o dia belo, a “aparência harmoniosa” (*Ibidem*, p. 20) e o verdadeiro, representado pelo marido e pelos filhos de Ana. O que não fica claro, porém, é o motivo dessa argumentação e para quem se dirige, afinal, não há no conto nenhum elemento que exija do narrador ou da própria protagonista uma explicação sobre o rumo dado a sua vida. Isso nos leva a questionar, portanto, se o narrador não seria um eco da consciência da própria personagem, que enumera uma série de justificativas com o intuito de aplacar suas incertezas. Novamente nos parece conveniente retomar a teoria de Sartre sobre a conduta encantatória: uma vez as escolhas feitas e seus resultados observáveis e concretos (o que faz com que a personagem se veja ainda mais enredada por seus fios), não cabe a Ana outra saída senão a conformidade. Mais uma vez sua consciência parece ter sido moldada, a fim de que sua realidade se torne suportável. A pergunta que se faz aqui é até que ponto essa solução irrefletida encontrada pela consciência é, de fato, eficaz e efetiva?

Quase que de maneira imperceptível, existe uma rachadura no esquema sólido armado pela protagonista: batendo contra as cortinas que ela própria cosera, está o vento, lembrando-lhe de que há um horizonte, uma linha além daquela por ela delineada (LISPECTOR, 1998, p. 19). Os contornos dessa rachadura alargam-se ainda mais

durante certo período da tarde, quando não há mais no que Ana empreender sua força produtiva. Então ela sente em seu coração uma leve sensação de espanto. Todavia, é novamente se ocupando, que ela consegue abafar esse sentimento: sai de casa em busca de tarefas externas, como fazer compras e consertar objetos da casa. Dessa maneira, a protagonista prolonga o efeito dos atalhos tomados por sua própria consciência, mantendo adormecidas emoções minazes: “Assim ela o quisera e escolhera” (*Ibidem*, p. 21).

Quando Ana pega o bonde e vê um homem parado no ponto, ela primeiramente descreve o que vê: “A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego”. Aqui se dá a *percepção* que Ana tem do homem cego, no sentido que Sartre a concebe. Não há, até esse ponto da descrição, nenhum tom de afeto, mas então ela vê algo mais: “o cego mascava chicles...” (LISPECTOR, 1998, p. 21). A partir dessa observação, a personagem é tomada por grande emoção e dela decorre uma mudança significativa que não mais diz respeito à maneira como enxerga o cego, mas, sim, ao que a cerca e à sua própria realidade. Notem-se os mecanismos usados por Clarice Lispector para tratar dessa transição da visão desapaixonada de mundo da personagem para uma postura emocionada: Ana sofre uma queda e os ovos que carrega se quebram, deixando escorrer as gemas por entre os fios da sacola. A mesma fragilidade do ovo, que se quebra e deixa que a gema escorra, assim também as partes mais recônditas da natureza de Ana vazam de dentro dela, denunciando toda a fragilidade da vida que ela construiu em torno de si mesma. Até mesmo a rede que tecia sacola estava comprometida com a sujeira da gema escorrida e perdia sua função original. Ana não mais sabia o que fazer da sacola, nem das escolhas que a levaram até ali. É o rito de passagem às avessas, que em lugar de representar uma nova fase para a personagem a partir de sua inserção na comunidade e no compartilhamento de seus valores, acaba por colocá-la definitivamente à margem: “Mas o mal estava feito” (*Ibidem*, p. 22).

A partir desse momento, a protagonista vai revestir-se de um novo olhar. Porém, observamos nela uma relutância quando insiste em sua percepção primeira, racional: “O mal estava feito. Por quê? *Teria esquecido de que havia cegos?*” (LISPECTOR, 1998, p. 22, grifos nossos). Ana teima em rejeitar a idéia que aquela presença não se tratava mais que a visão de um cego. Entretanto, quando ela finalmente se entrega à piedade, encontramos expresso de maneira exata no texto o conceito de Sartre sobre a emoção mudando suas relações com o mundo para que o mundo mude suas qualidades

(SARTRE, 2009, p. 65): “*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*” (LISPECTOR, 1998, p. 22, grifos nossos). Vale notar que Ana passou a ter uma *imagem* da realidade em que suas características como tal, baseando-nos no pensamento de Sartre sobre a imaginação, são facilmente reconhecíveis: ela atribui às pessoas que transitam na rua a qualidade de *periclitantes*, que vivem em uma ausência de lei (*Ibidem*, p. 23). Nisso notamos a protagonista transpondo a própria insegurança que sente para o que está a sua volta. É a sua nova leitura que faz o mundo ganhar novas qualidades, exatamente como diz Sartre em seu *Esboço*, já referido antes neste trabalho. Começa aqui a ruína da suposta solução até então encontrada pela consciência da personagem que a levava à aceitação de suas escolhas: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas” (LISPECTOR, 1998, p. 23). Porém, por mais evidente que seja a imagem do mundo criada por Ana a partir desse momento, ela não é pura. Têm-se, juntamente com a imagem, traços pertencentes à percepção, que se manifestam na observação que a protagonista faz da Rua Voluntários da Pátria, em que se observam as grades de esgotos, que se encontram secas, e o ar empoeirado. Vemos, assim, que a emoção também influencia a percepção e confere a ela um aspecto mais apurado, mais atento aos detalhes, como comprova Ana no novo exame que faz da realidade circundante. Não somente isso, mas também percebemos a personagem agora tendo de encarar o lado sujo do mundo, os esgotos, a poeira, a secura, tudo aquilo contra o qual Ana sempre lutou em sua lida doméstica. É a confrontação entre o mundo instável, real e o criado e dominado por ela. Aos poucos, vai se configurando diante dos olhos da protagonista a verdade de que a realidade é formada por um complexo de aspectos, dentre os quais estão aqueles que são passíveis de ser controlados, operacionalizados pelo homem e outros que escapam a qualquer tentativa de controle.

Vale a pena ater-nos um pouco mais aos elementos que constituem o “novo” mundo de Ana. A primeira mudança ocorrida no universo da personagem é a falta de sentido atribuída à sacola que ela mesma tricotara. Se antes a sacola era um dos produtos derivados do poder criador que Ana assumiu ao se casar, após o encontro com o cego, ela não mais a reconhece como sua. A sacola agora é áspera, fere sua mão e impõe diante da protagonista a existência de uma realidade mais dura, que machuca. Outro elemento observável no instante em que a personagem se vê frente a frente consigo mesma é a afirmação, por parte de Ana, de que sua vida perdeu significado e

vigor. Entretanto, elementos do texto evidenciam ser essa uma constatação um tanto questionável ao constituírem descrições passionais em torno da personagem e de seu novo modo de ver o mundo. O calor passa a ser sentido por Ana com mais intensidade e as vozes tornam-se mais altas. “Um cego mascando chicles mergulhara *o mundo* em escura sofreguidão” (*Ibidem*, p. 23, grifos nossos). Que mundo é esse a que Ana se refere? Seria o mundo empírico ou o mundo como *ela* o concebe a partir do encontro com o cego? Ana parece generalizar a sofreguidão que ela mesma experimenta ao atribuí-la a tudo que a cerca, como se a mudança houvesse ocorrido no mundo exterior, quando, na verdade, o que havia mudado era seu próprio olhar sobre as coisas. Ela vivencia nesse novo sentido das coisas uma sensação de *náusea* (LISPECTOR, 1998, p. 23), que é exatamente a emoção mais enfatizada por Sartre quando discorre sobre a condição do homem como ser no mundo e sua consciência disso. As impressões continuam: as pessoas tornaram-se mais fortes, porém totalmente desprovidas de piedade, o que é reconhecível por continuarem agindo normalmente mesmo frente à realidade da existência do cego: “na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego?” (*Ibidem*, p. 23).

No parágrafo seguinte, a voz narrativa cita brevemente o esforço feito pela personagem durante todos os anos em que vivera os desdobramentos de suas escolhas, para que elas se mantivessem exatamente assim, como escolhas, que Ana faria mais uma vez ainda se fosse preciso. É possível notar nesse trecho (e em outros encontrados no início do conto) a forma mecanicista como ela até então organizara a sua vida, sem levar em conta as imprevisibilidades encontradas pelo caminho. Entretanto, pode-se questionar a solidez de todo esse esquema seguro montado por Ana, visto que o encontro com um cego, situação aparentemente sem importância, porém irônica, levou-o à ruína. A ironia presente nesse acontecimento encontra-se justamente no fato de ter sido um cego que abriu os olhos de Ana para um mundo que ela resistia em enxergar. Na tragédia escrita por Sófocles, *Édipo Rei*, é Tiresias, velho sábio e também cego, que revela a Édipo a aflitiva realidade a respeito do verdadeiro assassino de seu pai. Ao recusar-se, porém, a aceitar que ele próprio seria o culpado da morte, Édipo ouve do cego Tiresias: “Digo-te, pois, já que ofendeste minha cegueira, - que *tu tens os olhos abertos à luz, mas não enxergas teus males*, ignorando quem és, o lugar onde estás, e quem é aquela com quem vives” (SÓFOCLES, p.19, grifos nossos). Encontramos tanto na história de Ana quanto na de Édipo a função dos olhos como meio de enxergar somente aquilo que é físico sendo duramente questionada. Os cegos trouxeram à luz

para as personagens a idéia da visão como o sentido que excede esse limite, abrangendo também um mundo não-físico: o de quem somos e com essa realidade Ana não sabe lidar. Como afirma Marilena Chauí: “Olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (NOVAES *et al*, 2003, p. 33).

Quando a personagem desce do bonde, desorientada, há um relato de imagens que denotam a relação de interdependência de seu estado emocional com reações fisiológicas, que é exatamente o que Sartre caracteriza ser a emoção: “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” (LISPECTOR, 1998, p. 24, grifos nossos). Parece-nos que é o sentimento (o medo) que garante o funcionamento do coração de Ana, é ele que provoca os batimentos. Há também o movimento pulsante como prova material dessa torrente de vida que ela experimenta. Como diz Sartre:

[...] a emoção não simplesmente representada, não é um comportamento puro: é o comportamento de um corpo que se acha num certo estado; o simples estado não provocaria o comportamento, o comportamento sem o estado é comédia; mas a emoção aparece num corpo perturbado que mantém uma certa conduta (2009, p. 77).

A imagem do bonde em que Ana se encontra até este momento assemelha-se em muito com a vida que ela levara. Assim como o bonde dá solavancos, a ponto de fazer com que Ana perca os ovos que traz na sacola, a protagonista de *Amor* enfrenta clarões momentâneos de dúvida quanto à vida que escolhera, o que ameaça sua estabilidade emocional. Entretanto, como os trilhos garantem a imutabilidade do trajeto do bonde, assim também Ana esforça-se para retomar as rédeas de sua vida ao recorrer novamente às atividades domésticas rotineiras.

A protagonista procura refúgio no Jardim Botânico. Experimenta agora uma espécie de trégua nessa luta para bloquear o olho d’água que jorrava a si própria, e é na terra que ela deposita seu pacote de compras para observar o que há em volta. O que Ana vê e ouve são elementos característicos de um jardim, porém o encontro com o cego havia sensibilizado seus sentidos para perceber minúcias, aspectos insignificantes para um frequentador habitual qualquer. Apercebe-se da complexidade do ambiente que a cerca e, por horas se esquece do pequeno mundo que plantou ao longo dos anos: “Tudo era estranho, suave demais, grande demais” (LISPECTOR, 1998, p. 24).

Pode-se tomar como natural o estranhamento de Ana pelo jardim, visto que, até aquele ponto de sua vida, a protagonista desempenha um trabalho de lavrador, de cunho utilitário, que prepara a terra e planta sementes não pelo prazer estético resultante, mas para a manutenção de um modo de vida. Além disso, estranha também a maneira “desorganizada” em que estavam dispostos os elementos do jardim. Ali, plantas, frutos, flores e sementes se misturavam a ponto de terem seus limites esbatidos, compondo, dessa forma, um todo integrado. Em contraponto, Ana vivera seus dias sempre no esforço de torná-los práticos, úteis, produtivos, enfim, de organizá-los; porém via agora, através do desarranjado jardim, o reflexo da própria alma, do qual sempre tentara fugir.

A partir daí, Ana inicia um processo de leitura dos elementos que compõem o jardim e que a cercam: ali um tipo de trabalho está sendo feito, porém de moral diferente daquele que ela exerceu até aquela tarde. As plantas e frutas, de tão florescidas e maduras, não têm para onde caminhar, senão para a morte. Cada fruto é rico em detalhes, como se sua existência e função houvessem sido planejadas e, em torno dele, algum bicho o corrói por dentro ou por fora, dando continuidade a um ciclo de nascimento e morte. A voz narrativa complementa: “Ao mesmo tempo que *imaginário* – era um mundo de se comer com os dentes [...]” (*Ibidem*, p. 25, grifo nosso). E, ainda: “Ana mais *adivinhou* que sentia o seu cheiro adocicado...” (p. 25, grifo nosso). Ao interpretar o que ocorre no jardim, Ana cria em sua mente uma *imagem* dele, automaticamente. Ao nos atermos uma vez mais ao que diz Sartre sobre a questão, veremos que na consciência imaginativa o objeto não somente é concebido de uma só vez, sob todos os ângulos, como também é moldado de acordo com o que queremos que ele seja (FELL, 1966, p. 38). O mesmo acontece com Ana ao pensar no funcionamento dos elementos que constituem o jardim; a personagem parece querer transferir ou talvez expandir a vida que transborda de dentro de si para a realidade em torno. Ao agir assim, ela encontra amparo no mundo circundante para o caos instaurado em seu interior, como se o mundo se tornasse seu cúmplice e a justificasse.

Novamente Ana experimenta sensação de *náusea*, causada pelo exagero que percebe em cada elemento do conjunto que forma o Jardim. Aqui cabe buscarmos o sentido atribuído ao termo usado no conflito existencial que a personagem enfrenta. Para isso, recorreremos à obra ficcional de mesmo título, *A Náusea*, escrita por Sartre, em que é esboçada como o mal-estar provocado pela súbita consciência do ser a respeito de quem é, de onde está e do que acontece a ele naquele exato instante (2006, p. 74). É a sensação azeda formada no ventre que sobe à garganta fazendo com que o ser prove de

si mesmo (*Ibidem*, p. 126-127). Tudo que cerca esse ser é contagiado por essa consciência e torna-se um fator nauseante, conseqüentemente: “A Náusea não está em mim: sinto-a ali na parede, nos suspensórios, por todo lado ao redor de mim. Ela forma um todo com o café: *sou eu que estou nela*” (p. 33, grifos nossos). Em semelhante situação encontra-se Ana: após ter reconhecido a si mesma como *existente*, ela reconhece o jardim da mesma maneira e disso advém seu nojo. A personagem experimenta essa sensação algumas vezes ao longo do conto. Ao discorrer sobre o retorno de Ana à casa onde mora, a voz narrativa compara a força do sentimento dela a uma ânsia (LISPECTOR, 1998, p. 26). Outra referência a essa sensação de nojo aparece também na analogia construída entre a vida que recém se descortinara diante da personagem e as ostras. Assim como a pérola é produzida pela ostra através de um processo doloroso, que é a tentativa de se proteger da irritação causada por uma substância estranha que se aloja entre o manto e a concha, da mesma maneira, do encontro difícil de Ana consigo mesma e suas complexidades, ela chega ao melhor de si, à paixão pela vida. No momento em que ocorre a referida comparação, existe também expressa no texto, de maneira bastante clara, a ideia da náusea como o sentimento resultante do reconhecimento do ser diante de sua própria existência: “Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com *aquele vago sentimento de asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a*” (*Ibidem*, p. 26, grifos nossos).

A piedade dela pelo cego apresenta-se de forma tão intensa, que Ana não mais reconhece o modo de vida que levava até o momento do incidente no bonde. Existe um grande contraste entre o que ela descobrira havia algumas horas e o que construíra ao longo de anos. Interessante notar que Ana toma posse desse mundo que se abre a ela *de uma só vez*, exatamente como nos diz Sartre em relação ao que ocorre na imaginação: “[...] mas *o mundo* lhe parecia *seu*, sujo, perecível, *seu*” (1998, p. 26, grifos nossos). Em contraste, encontramos a realidade anterior de Ana tendo sido construída *aos poucos*, como vimos no processo instaurado através da percepção, a partir de escolhas em um primeiro momento, e sustentada pelo trabalho de suas mãos. Além de reconhecermos traços da imaginação, percebemos também como ela é dependente da afetividade para se realizar, pois é justamente na emoção que o objeto é concebido de uma única vez, transformado pela consciência.

As seqüências seguintes retratam Ana desnordeada pelo sentimento provocado pelo cego. As reações da tomada de consciência sobre a falta de garantias para a vida

são permeadas de espanto: ela aperta seu filho com força, treme, sente nojo, fome, expressa verbalmente que a vida é horrível e pede ao filho que não permita que ela o esqueça. Aparenta desespero ao ler o mundo sob nova perspectiva: “Fora atingida pelo demônio da fé” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Convém verificarmos o que Sartre diz sobre esse processo:

A emoção é um fenômeno de crença. A consciência não se limita a projetar significações afetivas no mundo que a cerca: ela *vive* o mundo novo que acaba de constituir. Vive-o diretamente, interessa-se por ele, admite as qualidades que as condutas esboçaram (SARTRE, 2009, p. 77-78).

Ela pondera por alguns instantes como seria se se entregasse àquilo para o que o cego a despertou; a intensidade com que agora apreende a realidade circundante através do sentimento faz com que repense o que fará dali em diante, mas vê-se sozinha e confessa ter medo. Ainda assim, a fuga ainda não se apresenta a Ana como uma opção. A emoção que domina a personagem não é mais a piedade somente, mas, segundo a voz narrativa, é “a pior vontade de viver” (LISPECTOR, 1998, p. 27). Esse desejo de vida apresentou-se e se apresenta a ela ainda no plano teórico somente, levando-a a reflexões e constatações que se seguem uma após outra. Entretanto, não observamos, desde o momento em que a personagem se encontra com o cego, nenhuma manifestação concreta, prática, da parte de Ana em relação à vida que escolhera. Seus sentimentos ainda não influenciaram o mundo sensível, o que seria fundamental para que confirmássemos o papel determinante da emoção nas decisões humanas. A personagem apenas pondera a respeito do lugar que teria juntamente àqueles que necessitam da sua piedade e misericórdia: pobres, ricos, leprosos. O que existe expresso no texto é uma sucessão de descobertas de novos ângulos pelos quais a personagem passa a conceber a realidade, o que reitera a idéia de Sartre de que a imaginação também é uma forma de conhecimento, porém sem desdobramentos tangíveis, no caso de Ana. Podemos prosseguir no pensamento de Sartre e confirmar aqui sua teoria sobre a posse imediata e simbólica do objeto pelo sujeito através da emoção na consciência imaginativa (SARTRE, 2009, p. 72-73): percebemos Ana mergulhada em grande paixão, porém alheia à série de procedimentos concretos que ela teria de seguir a fim de fazer as alterações necessárias para que sua realidade se adequasse às novas descobertas realizadas.

O jantar em família e os momentos seguintes oferecem à personagem uma trégua para sua tortura interior. Agora seu olhar é de quem observa de fora do contexto para dentro. Está com sua mente alheia às conversas e brincadeiras dos demais, mas desejosa de perpetuar a harmonia que a cerca e a que está habituada: “E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu” (LISPECTOR, 1998, p. 28). As reflexões retornam assim que os parentes se vão. Interessante notar que, somente a essa altura do texto, é que as imagens do cego e do Jardim Botânico se fundem. Até então, Ana as concebia separadamente:

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 lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranquilo e alto, lhe revelava (*Ibidem*, p. 27).

Após o jantar, porém, conclui: “O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico” (LISPECTOR, 1998, p. 29). O sentimento é tão violento dentro de si que Ana se vê como alguém cheio de maldade, bruto, que deseja revelar, ao mesmo tempo, o lado obscuro e belo do mundo. A voz narrativa descreve o conflito estabelecido na manifestação desse sentimento da seguinte maneira: “Mas com uma *maldade de amante*, parecia aceitar que *da flor saísse o mosquito*, que *as vitórias-régias* boiassem *no escuro lago*. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico” (p. 29, grifos nossos). Aqui encontramos o mundo apresentando-se como um complexo de aspectos. Se é autêntico conceber a realidade como passível de ser operacionalizada pelo homem, também reais são todos os conflitos, os defeitos, a sujeira, a maldade e a desorganização existentes nela. O mundo é uma integração de aspectos belos e feios, sujos e limpos, mecânicos e espontâneos. E com isso Ana não contava até o momento em que rompe em crise.

Caminhando para o desfecho, a voz narrativa relata o estouro de uma boca do fogão que assusta Ana, que pensa se tratar de algo grave. Antes disso, existe uma referência ao mesmo fogão em uma frase que ainda diz respeito a sua paixão: “a fé a quebrantava, *o calor do forno ardia em seus olhos*” (*Ibidem*, p. 28, grifos meus). Finalmente, na última linha do conto, Ana sopra “a pequena flama do dia” (LISPECTOR, 1998, p. 29). Se trabalharmos com essas referências, é possível estabelecer uma relação entre a imagem do calor do forno, do estouro do fogão seguido

de susto e a extinção da flama do dia com a trajetória vivida pela personagem ao longo do conto: Ana primeiramente experimentando a crise, o susto, a descoberta de uma nova realidade que a pega de surpresa na visão que tem do cego; em seguida, a paixão que a domina e influencia em sua *visão* da realidade; finalmente, o desenlace do enredo, em que tudo o que experimentara naquele dia se reduz a cinzas: “Acabara-se a vertigem de bondade. E, se atravessara o amor e seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração” (*Ibidem*, p. 29).

Cabe aqui levantarmos algumas questões sobre quão determinantes foram as intensas emoções vivenciadas pela personagem ao longo de sua trajetória. O sentimento que Ana descobre ter pelo cego a leva a uma reflexão válida e profunda sobre a realidade e sobre sua própria vida. Ela não somente encara a existência da rachadura no esquema sólido que construiu, conforme expresso no início do conto, mas também o destrincha a fim de chegar ao seu cerne. Vemos nesse tenso processo uma série de sentimentos se sobrepondo uns aos outros e dando direção ao fluxo de pensamento e, todos eles, de uma forma ou de outra, contribuindo para tirar a personagem do estado de alienação em que esteve imersa durante grande parte de sua vida. Entretanto, ao contrário do que poderia ser a expectativa do leitor crítico, Ana não chega ao fim do processo de autoconhecimento e revisão de conceitos iniciado no encontro com o cego. Primeiramente, vemos sua introspecção reflexiva ser interrompida por um fator externo à personagem: as responsabilidades que ainda possui como esposa e mãe, fruto de suas escolhas antigas. Em segundo lugar, o processo é interrompido pelo próprio pavor que ela sente ao se imaginar assumindo a vida que recém descobrira. O medo aniquila o efeito das demais emoções e determina o desfecho que leva Ana de volta ao seu estado inicial, “apagando” dentro dela o efeito do encontro com o cego. O motivo que leva a personagem a retomar seu antigo modo de vida não fica claro para o leitor, por isso, pensamos ser possível levantar, pelo menos, duas hipóteses para que Ana tenha retornado à realidade inicial: a primeira delas, de mais fácil identificação sob uma perspectiva do leitor comum, diz respeito à falta de coragem de Ana em assumir a pressuposta volubilidade de uma vida guiada pelas emoções. Outra possibilidade de leitura, porém, baseia-se no que diz Sartre sobre o assunto: “[...] os objetos são cativantes, eles encadeiam, apoderam-se da consciência. A libertação deve vir de uma reflexão purificadora ou de um *desaparecimento total da situação emocionante*” (SARTRE, 2009, p. 81, grifo nosso). Concluimos, assim, que o retorno de Ana ao seu estado inicial nada mais significa do que sua consciência sendo afastada da

problemática por meio de fatores como o tempo (o encontro com o cego e sua ida ao Jardim Botânico haviam ocorrido na parte da tarde e Ana reassume suas escolhas horas depois, quando já é tarde da noite) e o contexto familiar em que se vê novamente inserida. Esse processo de libertação da consciência concretiza-se e encerra-se no susto que Ana leva ao ouvir o fogão estourar.

CAPÍTULO 3 – A EMOÇÃO NO CONTO *OS DESASTRES DE SOFIA*

Nossa proposta no presente capítulo consiste em compreender a emoção em outro conto de Clarice Lispector, “Os desastres de Sofia”, publicado em 1964 na obra *A legião estrangeira*. Para isso, observaremos não somente o comportamento da protagonista, mas também o que lhe escapa, o que lhe é inconsciente, delatado pela manifestação emocional.

Nesse conto, encontramos uma personagem em idade escolar incomodada com a visível insatisfação de seu professor de português com a profissão que escolheu ou, mais precisamente, com o que ela interpreta como sendo um desajuste profissional do professor. A partir do momento em que a menina detecta essa pressuposta frustração entrevista no comportamento e no modo como o professor se veste e se comporta, ela se propõe a libertá-lo disso, exasperando-o, conforme a sua avaliação, com sua falta de disciplina, a fim de que ele desista de uma vez por todas de seu ofício. Constrói-se então uma narrativa em primeira pessoa, em que são descritas em minúcias as intenções por trás de cada estratégia utilizada pela protagonista.

Neste primeiro momento, torna-se digna de atenção a questão do título do conto. A trama tecida a partir do ponto de vista da menina expõe diante de nós uma série de acontecimentos que pressupõe planos esquematizados, atos pensados, autocontrole. Identificamos um exemplo disso quando a própria protagonista define suas ações como uma espécie de jogo (LISPECTOR, 1999, p. 12). Entretanto, à medida que a narrativa se desenvolve, o que encontramos é uma sucessão de “desastres”, reações alteradas, conclusões equivocadas, desencontros e inquietações por parte da menina. Diz a protagonista: “É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível” (*Ibidem*, p. 13). Retratado pelo olhar dela, o professor também representava um desastre, tanto na sua constituição física, quanto no modo de se vestir e na maneira impaciente como ensinava (LISPECTOR, 1999, p. 11). Quanto à Sofia, cujo significado, no grego, é sabedoria (Σοφία), pode se referir tanto ao nome da menina, o que não é confirmado ao longo do texto, quanto ao professor e seu conhecimento.

O texto inicia-se com dois trechos que queremos destacar: o primeiro deles encontra-se logo no primeiro parágrafo do conto, em que obtemos da personagem

exatamente a mesma informação que ela, por sua vez, recebera a respeito do professor: ele abandonara seu trabalho anterior e havia passado a ensinar crianças, o que para ele, segundo ela, lhe trazia sofrimento. O segundo trecho consiste na breve descrição do professor: gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos, que veste paletó curto e usa óculos sem aro em cima do nariz grosso (LISPECTOR, 1999, p.11). É a partir das impressões da menina registradas nesses dois fragmentos que esta desenvolverá uma afeição exacerbada por seu mestre, que se refletirá em um comportamento passional, até mesmo agressivo, de acordo com o que ela mesma intenta. A questão que se apresenta aqui, porém, é o quanto das impressões descritas corresponde ao real e quanto delas pertence apenas ao plano da leitura da aparência do professor que a menina constrói.

Para pensarmos essa problemática, é necessário retomarmos o que diz Heidegger sobre a diferença entre *ser* e *aparência*. Percebemos, nos trechos referidos, a citação de aspectos apreendidos e interpretados a partir do ponto de vista da personagem. Ao mesmo tempo, o filósofo alemão afirma que, para que algo se apresente como real, verdadeiro, existente, é necessário que ele, antes de tudo, se mostre (HEIDEGGER, 1966, p. 164), o que, portanto, permite à personagem descrever o professor da forma como ela de fato fez, visto que foi assim que ele se apresentou a seus olhos. Entretanto, Heidegger vai além em seu pensamento e levanta uma falha nesse padrão: a partir do momento em que o ser expõe partes de si, ele já está encobrindo o todo. Além disso, o que o professor mostra de si mesmo pode ser compreendido pelos demais de maneiras diferentes, o que também dissimula quem ele realmente é. Sendo assim, a protagonista do conto encontra-se realmente na iminência de desastres, pois verá seus sentimentos e ações determinados por uma decodificação comprometida com a parcialidade de seu enfoque.

Assim que observa as características do professor, a menina admite a atração que sente por ele e, imediatamente após sua confissão, ao concluir que ele se sente infeliz em dar aulas, ela reage, “ofendida”: “Passei a me comportar mal na sala” (LISPECTOR, 1999, p.11). Desse momento em diante, a protagonista assumirá uma postura agressiva em relação ao professor e seu argumento será o de que está tentando salvá-lo de sua suposta frustração. Entretanto, cabe a nós nos indagar se a mudança de comportamento da menina não é uma tentativa inconsciente por parte dela de não encarar suas questões, de fugir de si mesma.

Ao mencionar o amor que a protagonista sente pelo seu mestre, a voz narrativa classifica-o como um amor de menina, não de mulher (LISPECTOR, 1999, p. 11). Essa

diferenciação entre os tipos de amor pode ser mais bem compreendida a partir do que Sartre diz sobre o assunto. Segundo o filósofo, o sentimento amoroso manifesta-se na tentativa de capturar, por sedução, a mente do Outro de forma a levá-lo, ainda sob o exercício de sua liberdade, a me amar. Como já referido, as maneiras pelas quais a protagonista se utiliza para atrair a atenção do professor são bastante infantis, típicas de alunos indisciplinados e, pelo que nos parece, também as únicas que ela sabe usar: “[...] meu único instrumento era a insistência” (*Ibidem*, p. 13). E é justamente aí que se dá a diferença entre os tipos de amor citados pela voz narrativa, visto que os métodos utilizados por uma mulher apaixonada para capturar a mente do Outro são completamente diversos dos da menina. Existe ainda outra diferença fundamental nos tipos de amor aqui levantados. Ao acompanharmos o desenvolvimento do texto, apreendemos na sua superfície que a intenção existente nas manobras realizadas pela personagem não é de que o professor a corresponda em seu sentimento mal expresso, mas sim de total dominação da situação, a ponto de conseguir levá-lo a um limite insuportável de insatisfação quanto à profissão que escolheu e a abandone.

Em um primeiro momento, a menina cria uma espécie de jogo de ação e reação, sempre justificado no seu desejo de libertar o professor. Ela fala em voz alta e interrompe a lição, o professor ameaça mandá-la para fora; responde grosseiramente que não se importa, ele se submete ao seu domínio, assim a ela lhe parece. Ao reportar como isso faz a personagem se sentir, a voz narrativa se utiliza de idéias que são bastante divergentes entre si, como por exemplo, “ferida” e “triunfante” e que a exasperação que ela provoca por iniciativa própria lhe causa dor (*Ibidem*, p. 11). Existe aí um claro embate entre sentimentos que prova legítima nossa indagação sobre as verdadeiras motivações da menina. Além disso, as reações previsíveis do professor frente à indisciplinada da aluna apenas vêm reforçar a ilusão que ela tem de ser dona da situação.

Mesmo na ausência do professor, a menina sente-se incomodada e perde instantes do seu sono pensando nele. E no dia seguinte, antes da aula, o fato de vê-lo pessoalmente já a inquieta. Ela não está confortável desempenhando o papel que escolheu e essa sensação é confirmada pela vergonha, pela perplexidade e pela esperança que se desencadeiam nela diariamente.

Na manifestação emocional, segundo Sartre, a emoção torna-se o novo prisma através do qual o indivíduo vê o mundo e estabelece relação com ele, “é um obscurecimento do ponto de vista da consciência sobre as coisas *enquanto* a consciência realiza e *vive espontaneamente* esse obscurecimento” (SARTRE, 2006, p. 78). Retomar

esse conceito de emoção torna-se uma tarefa importante se quisermos compreender melhor o modo como a menina constrói e interpreta sua nova realidade, resultante da afeição que desenvolve pelo professor. Encontramos um dos muitos exemplos desse fenômeno limitante em uma declaração feita pela própria personagem:

Assim, pois, não falarei mais no sorvedouro que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer. *Senão eu mesma terminarei pensando* que era apenas essa macia voragem o que me impelia para ele, *esquecendo* minha desesperada abnegação (LISPECTOR, 1999, p. 13, grifo nosso).

Ela mesma é consciente do risco que corre ao se deixar levar pelo que sente. Esse obscurecimento da visão da realidade na personagem é evidenciado também por meio de imagens e figuras. A primeira imagem que toma forma na leitura alterada que a protagonista faz do quadro, dentro do qual se vê inserida e participante, refere-se ao contexto espiritual. Ela faz menção da luta que assume a fim de salvar o professor e, em seguida, define-se como seu demônio, tormento, inferno e refere-se ao ódio dele por ela (*Ibidem*, p. 12). Em um segundo momento, ela se compara a uma prostituta, enquanto ele desempenha o papel de santo. Em uma retomada dos termos de conotação religiosa, ela se define como uma sedutora, uma tentação. Nota-se nessa leitura que a menina faz uma percepção totalmente unilateral, pois não há, em nenhum momento do texto até então, indícios reais e concretos que dêem voz e confirmem a posição do professor sobre a questão. Além disso, as figuras utilizadas por ela ao comparar o tipo de relação com o professor (um demônio e uma prostituta) carregam uma conotação negativa e degradada, consoante os valores religiosos e morais, possíveis pontos vulneráveis e conflitantes na formação da personagem, mas não explicitados no relato da personagem.

Outra imagem formada pela interpretação que a protagonista faz da questão do professor, sua suposta falta de satisfação e a responsabilidade que a menina cria para si e pela qual se sente incumbida de levar adiante é a do professor como um alpinista que se encontra prestes a despencar de um precipício e que não vê sua salvação em outra pessoa, senão na menina que lhe estende a mão inábil. Percebe-se nessa analogia as proporções que a situação toma na leitura feita pela protagonista, como se o professor estivesse correndo risco de morte e tivesse somente a ela como sua protetora.

A personagem deseja despertar seu mestre da ilusão em que ele se encontra imerso, porém não se dá conta de que o faz motivada e movida ela própria por um

processo enganoso, que é o da manifestação emocional. Existem, entretanto, mais indícios no texto que nos fazem questionar se a protagonista é, de fato, totalmente inconsciente do engodo que criou para si e da iminência de um confronto consigo mesma: “Uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras” (LISPECTOR, 1999, p. 12). Encontra-se ainda no texto referência à “voracidade por uma vida real que tardava” (*Ibidem*, p. 13), que ela ainda não conhecia, mas aonde ansiava chegar, levando o professor consigo.

A partir daí, a voz narrativa dá início a um recorte descritivo das ocupações que tomam o tempo da menina, a fim de justificar sua falta de dedicação aos estudos. Vale notar que o modo como as particularidades da infância absorvem a personagem é totalmente permeado por emoções. As duas primeiras expressas no trecho são a amargura e a humilhação, que definem de forma geral como a menina sente o processo de crescimento. Mais adiante, ela cita algumas das alegrias que a ocupam: a paixão pelos livros de história, que a faz roer as unhas (ao envolver-se nessa leitura, sente as primeiras manifestações de tristeza extrema), o sofrimento provocado pela afeição que desenvolve pelos meninos e, finalmente, o medo de pecar e a indecisão sobre o que se tornar no futuro (LISPECTOR, 1999, p. 14). Podemos perceber que os elementos listados até aqui não se referem diretamente a frustrações diante dos primeiros amores, ou a pressões de natureza religiosa, ou, ainda, a inseguranças em relação ao seu amanhã. Nenhuma vivência desse gênero é materializada; elas estão veladas em seu discurso. Sobressai-se, no entanto, não só a extrema sensibilidade da menina à medida que vive sua infância, mas também a importância das emoções nesse processo, delineando-o: “Antes, porém, eu não podia me arriscar a aprender, não queria me perturbar – tomava *intuitivo cuidado* com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância” (*Ibidem*, p. 15, grifo nosso). A descrição que se segue das características físicas, que se desarranjam entre si, vem justamente reforçar a idéia dessa erupção emocional interna da personagem.

Em uma digressão narrativa que se verifica na sequência, encontramos a situação inversa. A menina, projetada em um contexto avançado em quatro anos, apresenta-se não só fisicamente mais proporcional, mas também no controle de suas emoções: “‘Que é?’, indaguei do intruso *com a maior frieza*” (LISPECTOR, 1999, p. 15, grifo nosso). Essa postura firme só é ameaçada com o surgimento de um elemento que, antes de tudo, é trágico por si mesmo: a notícia da morte do professor.

A reação expressa pela menina ao saber da morte de seu mestre denota não somente uma tristeza natural inerente à má notícia, mas também uma sensação de derrota por perceber que aquele objeto, o qual procurou conhecer com tanta avidez nos tempos de infância, agora lhe escapava das mãos. Ela nunca chegaria a desvendar o enigma que envolvia a figura do professor.

Na continuidade do conto, o mestre pede aos alunos que escrevam um texto a partir de uma história que ele narra. O comportamento da menina diante da tarefa proposta é de desdém: “Ouvi com ar de desprezo, ostensivamente brincando com o lápis, *como se quisesse deixar claro* que suas histórias não me ludibriavam e eu bem sabia quem ele era” (*Ibidem*, p. 16, grifo nosso). O trecho citado vem diretamente ao encontro do que Sartre nos diz sobre o orgulho em *O Ser e o Nada*. Resgatando o pensamento do filósofo sobre a questão, na manifestação orgulhosa existe o desejo de capturar a admiração do Outro, sem diminuir sua liberdade. Entretanto, por essa ser uma dinâmica que envolve subjetividade, ela se torna ardilosa e sem garantias e, dessa forma, também ilusória: o sujeito que tem a pretensão de envolver alguém pode supor ter conquistado a admiração ou o respeito do Outro e com isso sentir-se orgulhoso, porém o Outro, na realidade, pode não ter desenvolvido pelo primeiro sentimento algum dessa natureza. No conto, notamos a personagem se comportando de maneira orgulhosa, a fim de atingir o professor. Porém, para que o orgulho seja legitimado, é necessário que se confirme a posição do professor – se ele foi atingido pela mensagem subjacente ao comportamento da menina, mas isso não se evidencia até esse momento do texto.

Outro exemplo de manifestação de orgulho por parte da menina encontra-se algumas linhas mais adiante, quando ela escreve seu texto com pressa, supondo que sua rapidez iria surpreender o professor. Desta vez, suas pretensões foram claramente frustradas e seu orgulho, ferido: “Entreguei-lhe o caderno e ele o recebeu sem ao menos me olhar. Melindrada, sem um elogio pela minha velocidade, saí pulando para o grande parque” (LISPECTOR, 1999, p. 17).

Quando Sartre discorre a respeito das emoções em seu *Esboço*, ele toma o medo como exemplo para demonstrar dois modos diferentes de a consciência conceber o mundo. No primeiro deles, já bastante explorado no capítulo teórico deste trabalho, vemos um indivíduo que transforma as qualidades da realidade (porém, sem, de fato, a modificar), a fim de que seja mais fácil concebê-la. No segundo, é o mundo, da maneira que ele se apresenta, que contribui para despertar no sujeito a emoção:

Naturalmente, a magia como qualidade real do mundo não é estritamente limitada ao humano. Ela se estende às coisas na medida em que estas podem se apresentar como humanas (sentido inquietante de uma paisagem, de certos objetos, de um quarto que conserva o vestígio de um visitante misterioso) ou trazem a marca do psíquico (SARTRE, 2006, pp. 86 e 87).

Ao voltar para a sala a fim de apanhar um objeto que esquecera, a menina se depara com o professor, que a olha. Nesse momento, o olhar dele passa a apresentar qualidades semelhantes às de um animal, exatamente como Sartre antecipa em sua teoria: “O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato” (LISPECTOR, 1999, pp. 18 e 19). A menina reage com certa perturbação, com insegurança, e sua percepção da realidade ganha novos contornos. Se antes, como aluna distraída e provocadora, a personagem atribuía à sala um significado fortemente condizente à sua posição supostamente dominante sobre aquele espaço, agora ela se vê pequena e insignificante diante dele: “Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real” (*Ibidem*, p. 19). O medo influencia até mesmo a imagem que a personagem tem do professor: “E bem devagar vi o professor todo inteiro. Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem de minha vida” (LISPECTOR, 1999, pp. 19 e 20, grifo nosso).

Nota-se nesse trecho a gradação no processo de conhecimento de uma nova realidade que se instaura: a menina vai adentrando a confrontação de um enigma e, finalmente, vê o professor como um ser inteiro, grande, como um bloco insuscetível de ser conhecido de uma só vez. Em seu livro *Teoria do conhecimento*, o filósofo alemão Johannes Hessen expõe que “segundo a concepção da consciência natural, o conhecimento consiste em forjar uma ‘imagem’ do objeto; e a verdade do conhecimento é a concordância desta ‘imagem’ com o objeto” (1979, p. 33). Partindo desse entendimento, ratificamos nossa desconfiança em relação ao processo ilusório que a menina vai criando para si mesma ao longo do enredo, visto que as impressões dela sobre o professor não se confirmam; pelo contrário, o professor revela-se um mistério que ela não consegue desvendar. E é somente nesse momento do texto que a própria personagem apercebe-se disso.

A nova percepção que passa a ter do espaço da sala de aula e das dimensões reais do mestre não se torna a única descoberta da menina. Na sequência do texto, ela se depara com mais uma surpresa: o olhar desnudante do professor. Ele tira os óculos na

frente dela e a olha diretamente nos olhos, provocando nela extremo desconforto. Até então, tudo o que a menina via no professor era intermediado pelo reflexo das lentes dos óculos dele, que não permitiam que ela penetrasse nesse processo de conhecimento em profundidade. A leitura que a aluna fazia da realidade partia desse ponto cego, porém agora, o olhar do professor é inevitável e ele a perscruta até a alma. É ela quem está sendo revelada, conhecida por ele, e suas próprias inseguranças sobem à consciência como um frio na espinha.

Outro desdobramento resultante do sentimento de temor e instabilidade da protagonista revela-se nas condutas fisiológicas que apresenta, muito semelhantes às descritas por Sartre em seu *Esboço*: ela sorri de forma tensa, avança em direção à porta na ponta dos pés, arrepia-se, sente o coração bater forte e a boca seca e serra os punhos de vontade de sair correndo (LISPECTOR, 1999, p. 19). Segundo o filósofo, essas reações refletem uma tentativa instintiva de negação do objeto amedrontador, como se por meio da fuga fosse possível suprimir não só a existência do objeto, como também o próprio medo diante daquilo que ela tem de desconhecido para si mesma (SARTRE, 2006, p. 67).

Do medo ainda resultam reflexões da personagem sobre sua conduta. Na primeira delas, classifica todas as intenções que envolviam seu comportamento provocador como “bola de mundo”, que agora estava prestes a ser devolvida a ela. Ainda nessa linha de raciocínio, a menina refere-se a uma situação evitável, que não existiria se ela própria não a tivesse adivinhado e, assim, a tornado real. Essa afirmação, porém, é contrária a todo o discurso defendido por ela até então: segundo a visão da personagem, o professor vivia penosamente o resultado de uma escolha profissional infeliz, obviamente feita muitos anos antes de vir a ensinar a menina, e essa realidade foi simplesmente “adivinhada” por ela em um momento *posterior* (LISPECTOR, 1999, p. 11). Com isso, percebemos novamente, por parte da menina, certa consciência de ter gerado um processo equivocado de conhecimento do outro, no qual ela mesma se enredou.

Outro fruto das reflexões que faz nesse momento é o arrependimento de suas provocações, porém assumido de maneira orgulhosa, sem permitir que o professor o perceba. Observamos o efeito do medo sobre a menina até mesmo na maneira como reage à menção feita pelo professor ao tesouro, assunto da redação redigida por ela poucos momentos antes. Ela se esquece completamente do texto e ainda aguarda a

punição, até que o professor esclarece a que descrição do tesouro se refere e a menina finalmente se lembra.

É exatamente nesse momento que a personagem, com espanto, começa a entender o real motivo que a levou até ali. E pior que isso: descobre que não há raiva no professor. Todos seus esforços para irritá-lo haviam sido em vão. E a voz narrativa declara: “Perplexa, e a troco de nada, eu perdia o meu *inimigo e sustento*” (*Ibidem*, p. 21, grifo nosso). Nessa declaração, percebem-se as dimensões que a questão com o professor havia tomado em sua vida. Novamente ela sente medo e transforma esse sentimento em reações fisiológicas: “Um medo pequeno, frio e suado, foi me tomando” (LISPECTOR, 1999, p. 22).

No romance *A Náusea* de Sartre, encontramos o protagonista sempre na iminência de vivenciar uma sensação de mal estar provocada por sua observação das condições existenciais humanas. No diário que mantém, ele registra esses momentos e desenvolve reflexões a respeito, que nada mais são do que a realidade pela própria visão existencialista defendida pelo filósofo. Segundo o que expressa Sartre nessa obra, não há como explicar ou descrever a existência das coisas. Uma palavra que dê nome a um objeto não consegue contemplar todas as particularidades e nuances desse objeto, mas apenas lhe confere uma visão geral do que realmente é (SARTRE, 2006, p. 163). Cada existência é absoluta, única e (*Ibidem*, p. 166) e analisá-la em todas as suas formas, peculiaridades e funções a partir de um nada da qual é extraída só pode causar repugnância (SARTRE, 2006, p. 128). E é justamente essa repulsa que encontramos como sintoma na protagonista de Clarice nesse momento do texto. Ao testemunhar a formação de um sorriso no rosto do professor, ela comenta: “e meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar” e, ainda: “Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 22). Em outro trecho: “Ver a esperança me aterrorizava, ver vida me embrulhava o estômago” (*Ibidem*, p. 23).

Deste ponto em diante, inicia-se uma descrição detalhada do processo formador de uma existência. Em um primeiro momento, a protagonista não consegue distinguir o que vê no rosto do professor e o descreve como “anônimo” e como “*uma coisa* se fazendo na sua cara” (LISPECTOR, 1999, p. 22, grifo nosso). Em seguida, refere-se à “coisa” como uma careta e um mal estar que sobe à pele e a rompe. Depois a compara a um pé ou a um fígado que tenta sorrir, incompreensível. Até que o sorriso se completa, mas com esforço e de forma lenta (*Ibidem*, 1999, p. 22). Repare que o surgimento do

sorriso carrega consigo aspectos extremamente particulares, que fazem dele algo único e complexo e, portanto, absurdo, segundo a classificação do termo usado por Sartre:

E sem formular nada claramente, compreendi que havia encontrado a chave da Existência, a chave de minhas Náuseas, de minha própria vida. De fato, tudo o que pude captar a seguir liga-se a esse absurdo fundamental. Absurdo: ainda uma palavra; debato-me com as palavras; lá eu tocava a coisa (SARTRE, 2006, p. 162).

E ainda: “Um gesto, um acontecimento no pequeno mundo colorido dos homens não é jamais senão relativamente absurdo: em relação às circunstâncias que o acompanham” (*Ibidem*, p. 162).

O conto prossegue e nos direciona para a manifestação de um novo sentimento: a vergonha – vivenciado pela protagonista quando tem seu texto elogiado pelo professor. Neste momento, estabelece-se um conflito moral na mente da menina, que pensa ter enganado seu mestre com a redação que escrevera. Esse sentimento provoca na personagem uma série de reflexões, que a leva a conhecer novos aspectos de si mesma, exatamente como Sartre descreve o processo desencadeado pela vergonha em *O Ser e o Nada* (SARTRE, 2008, p. 289). O primeiro aspecto que a protagonista descobre na situação que se descortina é a motivação. A atitude do professor de elogiá-la faz com que ela creia na sua capacidade de enganar e isso a tenta a continuar em sua “vida errada”. Em seguida, depara-se com o desencorajamento, pois revelar ao professor que ela o enganava comprometeria sua alegria inocente. Como consequência, esse raciocínio a leva à consciência de que abafar o sentimento de ofensa e piedade que nutre pelo homem é algo extremamente difícil de exercer. Finalmente, a menina percebe sua fé nos adultos sendo minada. Até então, acreditava que eles não se deixavam ser enganados por crianças (LISPECTOR, 1999, p. 24).

Ocorre nesse trecho do texto um exemplo de conduta encantatória, conforme Sartre teoriza em *Esboço para uma teoria das emoções*; a menina sai correndo para fugir da presença do professor. Não suporta ser conhecida por ele e encarar a si própria através do seu olhar decifrador.

A fuga é um desmaio representado, é uma conduta mágica que consiste em negar o objeto perigoso com todo o nosso corpo, invertendo a estrutura vetorial do espaço onde vivemos ao criar bruscamente uma direção potencial, do *outro lado*. É um modo de esquecer-lo, de negá-lo (SARTRE, 2006, p. 67).

Entretanto, mesmo procurando o isolamento, a protagonista ainda ouve a voz de suas descobertas e sua reflexão quanto ao significado do tesouro aludido pelo professor dá continuidade ao processo inconsciente de autoconhecimento. Sua reação primeira é encostar-se a uma árvore e lá, ofegante, ela roça os dedos nas marcas talhadas no tronco, em sinal de extrema inquietação interior. Primeiramente, a menina se questiona se a menção do tesouro escondido referia-se a ela própria, mas essa idéia é veementemente rejeitada a princípio e a personagem corre ainda mais para afastá-la de sua mente. Mas uma sensação de doçura denuncia a inclinação da menina em aceitar a sentença dada pelo professor. Na sequência seguinte, ela conclui que o professor estava mesmo errado: “Não, eu não era engraçada. Sem ao menos saber, eu era muito séria. Não, eu não era doidinha, a realidade era meu destino, e era o que em mim doía nos outros” (LISPECTOR, 1999, p. 26). Entretanto, a personagem depara-se com a manifestação de um tipo bastante específico do amor, o que amplia a definição que ela constrói a seu respeito. Por considerar-se ignorante e má, a menina espanta-se não somente com o sentimento que o professor demonstra por ela, mas também pelo que isso significa: sendo ela seu objeto, esse amor não pode existir de outra maneira, senão sem idealização ou disfarce.

O processo de descoberta provocado pelo sentimento amoroso é levado adiante. Notam-se aqui reações semelhantes às descritas por Sartre em *Esboço*, quando ele cita o exemplo de um homem que toma conhecimento de que é amado e demonstra um contentamento exacerbado frente à notícia, como se só a confissão do amor por si mesma já fosse a realidade de sua manifestação (SARTRE, 2006, p. 73). No texto clariciano, entretanto, percebemos desdobramentos mais sutis que os do exemplo dado pelo filósofo francês. A menina experimenta uma sensação de enlevo pelo sentimento do qual é objeto, porém não no sentido de sentir-se redimida da suposta maldade que atribui a si mesma, mas o oposto; ela associa sua crueldade ao fator desencadeante do amor: “Ali estava eu, a menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. *Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro*” (LISPECTOR, 1999, p. 27, grifo nosso). A personagem, então, reconhece que sua “maldade” cumpriu uma função e isso sim a faz sentir-se redimida. A diferença é sutil.

Notamos neste texto um processo curioso que tem início da seguinte maneira: uma protagonista que se incumba da tarefa de levar seu professor a abandonar uma vida supostamente odiada por ele e que, para isso, se utiliza deliberadamente de meios que provoquem no mestre um sentimento de raiva além do limite suportável. Pode-se perceber nessa lógica de menina impressões do complexo conceito heideggeriano de autenticidade. Segundo Heidegger, o *ethos* autêntico – estado ideal da existência humana – só existe quando provocado pelo sentimento de angústia, proveniente da consciência da própria existência (HEIDEGGER, 2002, p. 247). O que a menina tenta incessantemente é levar o professor a esse estado de consciência da sua realidade.

Entretanto, no momento em que a protagonista depara-se com o insucesso de seu plano, o processo de conhecimento do outro e do mundo não é de maneira alguma interrompido, mas apenas tem seu foco transferido: é a própria menina que se vê obrigada a encarar a realidade de quem ela é. Vemos na narrativa os efeitos da descoberta de uma menina, cuja visão de mundo não é a única possível em uma realidade experienciada por pessoas tão diferentes dela. A princípio, ela constrói todo um conjunto de especulações em que passa a acreditar veementemente, sem nunca questionar essas bases. Constrói um modo de ser inautêntico a partir desse conjunto duvidoso, totalmente influenciado por seus propósitos com o professor. Em um momento posterior, porém, a personagem entra em contato com o ponto de vista do seu mestre e isso faz ruir toda sua conduta, além de provocar nela uma reflexão aprofundada de sua própria existência e do sentimento amoroso. É em sua tentativa de ruir a suposta fragilidade da identidade profissional do professor, que ela se esquece de questionar a si mesma e mergulha ela própria em um arriscado processo de desvelamento, em que ela se torna vulnerável, vítima de sua própria armadilha.

Assim, se a narrativa se inicia nos prometendo que o professor será o alvo de descobertas significativas, surpreendemo-nos juntamente com a protagonista ao percebermos o desvio de objeto a ser conhecido: o alvo é deslocado do professor para a menina. E não é a narrativa que muda de rumo por si mesma. É a inconformidade da menina em relação à existência supostamente inautêntica do professor que termina por conduzi-la a descobertas em seu próprio mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas destinam-se a observar em que medida as emoções afetam o comportamento e a trajetória das personagens femininas nos contos de Clarice Lispector. Evidentemente, a riqueza literária dos contos nos permitiria desdobrar o tema proposto de diversas maneiras. Porém, a fim de não nos distanciarmos do objetivo traçado, optamos pelos caminhos que a teoria dos filósofos abordados neste trabalho nos abriu.

Da fração que abstraímos do pensamento de Jean-Paul Sartre, debruçamo-nos principalmente no que ele diz sobre o aspecto encantatório da emoção. Conforme vimos, quando o homem não consegue lidar com as questões do mundo que surgem diante de si, ele recorre, inconscientemente, aos efeitos ilusórios da manifestação emocional.

No primeiro conto estudado, Ana, a protagonista, sufoca seus desejos e sentimentos de dúvida e frustração. Opta por uma vida organizada, previsível, mecânica, em que não haja espaço para manifestações emocionais ou questionamentos. Uma inquietação interior contínua, entretanto, a persegue, e a visão que tem de um cego no ponto do bonde a leva a um encontro consigo mesma. Através das observações que faz do mundo ao seu redor, Ana dá-se conta de que a realidade é indomesticável. Conclui que a vida não possui, necessariamente, um sentido e que não somos capazes de garantir nossa estabilidade emocional frente às suas imprevisibilidades. Após horas sorvendo suas descobertas, Ana retorna para casa e, aos poucos, vai deixando a experiência marcante daquela tarde desaparecer. Ela parece desejar o retorno ao seu estado inicial, em que ignorava a profundidade da existência:

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* (LISPECTOR, 1998, p.28, grifo nosso).

Se observarmos pontualmente os acontecimentos ao longo da trajetória de Ana, encontraremos semelhanças com a teoria desenvolvida por Sartre em relação à manipulação da realidade e suas dificuldades por meio da manifestação emocional.

Entretanto, o encontro com o cego e as emoções que derivam desse momento indicam uma lógica contrária à que defende o filósofo: é a partir das emoções que Ana passa a percorrer caminhos mais profundos, os quais subjazem à percepção banal que fez da realidade quando criou para si um esquema mecânico, supostamente controlável e previsível.

Ao mesmo tempo, o final da narrativa indica-nos que Ana, de fato, escolheu voltar ao seu estado inicial: “*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 flama do dia*” (*Ibidem*, p. 29, grifo nosso).

Assim, a partir da observação das experiências de Ana, em que se nota uma influência oscilante dos sentimentos sobre sua visão de mundo, pode-se considerar que a ausência de emoção também é capaz de criar um ambiente propício à alienação, à mecanicidade e ao desinteresse por uma interpretação mais profunda e cuidadosa da realidade.

Em “Os desastres de Sofia”, encontramos uma personagem de nove anos, que é vítima de um engodo criado por si mesma. A partir de algumas poucas percepções que tem de seu professor de português, a menina passa a acreditar piamente na insatisfação dele quanto à profissão que executa e ela, por ter descoberto essa “verdade”, se sente incumbida de torná-lo consciente disso e fazê-lo desistir de seu ofício. Assim, a protagonista torna-se propositalmente indisciplinada e cada ação sua é carregada de grande teor emotivo. Ao mesmo tempo e sem perceber, ela também se envolve em um processo de autoconhecimento, que é desvelado aos poucos. Nesse processo, a menina toma consciência de suas limitações e inseguranças e se vê incapaz de lidar com a reviravolta de descobertas provocada por suas próprias investidas.

Entendia eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo – e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi – *assim eu nos entendi*, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo (LISPECTOR, 1999, p.27, grifo nosso).

Da mesma maneira como aconteceu com Ana no conto “Amor”, a protagonista do segundo conto estudado viveu um processo intenso de transformação da realidade através das novas possibilidades abertas pela manifestação emocional. Se em um primeiro momento, o sentimento da menina nasce e se desenvolve a partir de uma decodificação limitada de quem é o professor, inevitavelmente o que se constrói aí é, de

fato, uma *conduta encantatória*, segundo a definição de Sartre para o termo. Entretanto, esse ciclo é rompido quando o professor toma voz e expressa a sua própria leitura da realidade. Os novos sentimentos que daí emergem levam a protagonista a um reexame de suas motivações e ao encontro das fragilidades que a definem.

Se aparentemente, no desfecho do conto, a menina parece não resistir à revelação que o professor faz de quem ela é, percebemos que ela, em seguida, se apropria daquele novo conhecimento que lhe foi oferecido: “... E foi assim que no grande parque do colégio *lentamente comecei a aprender* a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama” (*Ibidem*, pp. 27 e 28, grifo nosso).

Da teoria de Heidegger discutida no capítulo teórico deste trabalho, vamos nos ater à questão da angústia. Segundo o filósofo, a angústia é o único sentimento que propicia o conhecimento, a compreensão do Ser a respeito de si mesmo e é desencadeada por situações triviais, em que ocorre a tomada de consciência súbita do Ser sobre sua presença no mundo.

Na análise do conto “Amor”, percebemos a angústia como elemento desencadeador de outros sentimentos, que passam a servir a Ana como meios para um contato mais acurado com a realidade. Ela é um exemplo bastante claro para o que Heidegger diz quando se refere ao Ser se perdendo no mundo das ocupações para fugir de si mesmo. Mas como explica Sartre: “Em resumo, fujo para ignorar, mas não posso ignorar que fujo, e a fuga da angústia não passa de um modo de tomar consciência da angústia. Assim, esta não pode ser, propriamente falando, nem mascarada nem evitada” (SARTRE, 2008, p.89). Por essa razão é que Ana sente um incômodo todas as tardes. E ainda seguindo o pensamento de Heidegger, vemos que é exatamente uma “situação inofensiva” (HEIDEGGER, 2002, p.253) que a leva à consciência de quem ela é no mundo.

O impacto do encontro de Ana com o cego, portanto, foi provocado pela angústia previamente existente, mas somente agora extravasada. A partir desse encontro, outros sentimentos são gerados em Ana como resultado da reflexão propiciada por sua nova condição.

Ao observarmos a protagonista de “Os desastres de Sofia”, descobrimos que a manifestação emocional, a princípio e diferentemente do que acontece em “Amor”, *cega* a personagem para a realidade da relação que se estabelece entre ela e o professor. Ela é motivada a continuar investindo na situação que cria por sentimentos como

atração, dor, amor, irritação, piedade, entre outros. A presença da angústia, porém, surge apenas em um momento posterior do conto; o que a voz narrativa nos descreve desde o início é o retrato de uma menina segura de si, que tem domínio sobre a situação que cria. É somente quando se encontra sozinha com o professor, que ela demonstra os primeiros sinais de fragilidade. E a angústia da menina não é transparecida por meio da fragilidade em si, mas o que a gera é a própria descoberta que a protagonista faz da existência desse seu lado frágil. Até esse momento, o texto é construído a partir do conceito superestimado que ela tem de si mesma e da situação envolvendo o professor, o que explica por que não percebemos os sinais de angústia antes.

Da mesma maneira como acontece com Ana, a protagonista de “Os desastres de Sofia” é levada a um processo de autoconhecimento e de conhecimento do mundo a partir de um acontecimento trivial. Porém, ao contrário do que lemos em “Amor”, no segundo conto nós não ficamos sabendo dos desdobramentos práticos posteriores às descobertas da personagem. O que o texto nos revela somente é que a experiência daquela tarde foi apreendida pela menina, e não abandonada como acontece com Ana.

Assim, pela observação e estudo de duas personagens claricianas tão diferentes entre si, percebe-se a relevância das emoções no aprofundamento da leitura que se faz da realidade circundante. A manifestação emocional pode representar tanto o início de um processo reflexivo sobre a vida, conforme vimos acontecer com Ana, como o obscurecimento de uma realidade evidente, como encontramos a princípio em “Os desastres de Sofia”. O que determina qual dos papéis será assumido pelas emoções é o ponto no qual está situada a manifestação do sentimento essencial: a angústia. Dela depende a função que as demais emoções irão desempenhar ao longo da existência de cada ser humano.

E sem formular nada claramente, compreendi que havia encontrado a chave da Existência, a chave de minhas Náuseas, de minha própria vida. De fato, tudo o que pude captar a seguir liga-se a esse absurdo fundamental. [...] Um gesto, um acontecimento no pequeno mundo colorido dos homens não é jamais senão relativamente absurdo: em relação às circunstâncias que o acompanham. [...] Mas eu, ainda agora, tive a experiência do absoluto: o absoluto ou o absurdo. [...] Absurdo, irreduzível; nada – nem mesmo um delírio profundo e secreto da natureza – podia explicá-lo. [...] o mundo das explicações e das razões não é o da existência (SARTRE, 2006, p. 162).

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução: Alfredo Bosi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Porto Alegre: Ouro sobre Azul, 2006.

CHAUI, Marilena. "A imaginação". In: _____. *Convite à filosofia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. "A percepção". In: _____. *Convite à filosofia*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1995.

CRAIG, Edward (Org.). *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Nova Iorque: Routledge, 1998.

FELL, Joseph P. *Emotion in the thought of Sartre*. Nova Iorque: Columbia University, 1966.

FERRATER-MORA, José. *Diccionario de Filosofia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

GOTLIB, Nádía Battella. *Clarice – Uma vida que se conta*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Tradução: Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.

_____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Ser e Tempo*. Tradução: Marcia Sá Cavalcante Schuback. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Tradução: Dr. Antonio Correia. 7. ed. Coimbra, 1979.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou matéria, forma e poder de um estado eclesiástico e civil*. Tradução: Alex Marins. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MONDIN, Battista. *O homem, quem é ele?* Elementos de Antropologia Filosófica. Tradução: R. Leal Ferreira e M. A. S. Ferrari. 13. ed. São Paulo: Paulus, 2008.

MOSER, Benjamim. *Clarice*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

_____. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Tradução: Rita Braga. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. <http://sn141w.snt141.mail.live.com/default.aspx?wa=wsignin1.0>

_____. *Esboço para uma teoria das emoções*. Tradução: Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Tradução: Rita Correia Guedes. Paris: Lés Editions Nagel, 1970. Disponível em: http://stoa.usp.br/alexccarneiro/files/1/4529/sartre_exitencialismo_humanismo.pdf. Acesso em: 06 nov. 2010.

_____. *O imaginário* – Psicologia fenomenológica da imaginação. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *O Ser e o Nada*. Tradução: Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

SCHELER, Max Ferdin. *Ética: nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*. Tradução do alemão para o espanhol: Hilario Rodríguez Sanz. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1948.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Disponível em:

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2010.

ANEXO A – CONTO “AMOR” DE CLARICE LISPECTOR

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 tranquila 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 apumar 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 apumava 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 levava 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. O 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, estremeando, 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 estremecia, 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 B – CONTO “OS DESASTRES DE SOFIA” DE CLARICE LISPECTOR

Qualquer que tivesse sido o seu trabalho anterior, ele o abandonara, mudara de profissão, e passara pesadamente a ensinar no curso primário: era tudo o que sabíamos dele.

O professor era gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos. Em vez de nó na garganta, tinha ombros contraídos. Usava paletó curto demais, óculos sem aro, com um fio de ouro encimando o nariz grosso e romano.

E eu era atraída por ele. Não amor, mas atraída pelo seu silêncio e pela controlada impaciência que ele tinha em nos ensinar e que, ofendida, eu adivinhara. Passei a me comportar mal na sala. Falava muito alto, mexia com os colegas, interrompia a lição com piadinhas, até que ele dizia, vermelho:

— Cale-se ou expulso a senhora da sala.

Ferida, triunfante, eu respondia em desafio: pode me mandar! Ele não mandava, senão estaria me obedecendo. Mas eu o exasperava tanto que se tornara doloroso para mim ser o objeto do ódio daquele homem que de certo modo eu amava. Não o amava como a mulher que eu seria um dia, amava-o como uma criança que tenta desastrosamente proteger um adulto, com a cólera de quem ainda não foi covarde e vê um homem forte de ombros tão curvos. Ele me irritava. De noite, antes de dormir, ele me irritava. Eu tinha nove anos e pouco, dura idade como o talo não quebrado de uma begônia. Eu o espicaçava, e ao conseguir exacerbá-lo sentia na boca, em glória de martírio, a acidez insuportável da begônia quando é esmagada entre os dentes; e roía as unhas, exultante. De manhã, ao atravessar os portões da escola, pura como ia com meu café com leite e a cara lavada, era um choque deparar em carne e osso com o homem que me fizera devanear por um abismal minuto antes de dormir. Em superfície de tempo fora um minuto apenas, mas em profundidade eram velhos séculos de escuríssima doçura. De manhã — como se eu não tivesse contado com a existência real daquele que desencadeara meus negros sonhos de amor —, de manhã, diante do homem grande com

seu paletó curto, em choque eu era jogada na vergonha, na perplexidade e na assustadora esperança. A esperança era o meu pecado maior.

Cada dia renovava-se a mesquinha luta que eu encetara pela salvação daquele homem. Eu queria o seu bem, e em resposta ele me odiava. Contundida, eu me tornara o seu demônio e tormento, símbolo do inferno que devia ser para ele ensinar aquela turma risonha de desinteressados. Tornara-se um prazer já terrível o de não deixá-lo em paz. O jogo, como sempre, me fascinava. Sem saber que eu obedecia a velhas tradições, mas com uma sabedoria com que os ruins já nascem — aqueles ruins que roem as unhas de espanto —, sem saber que obedecia a uma das coisas que mais acontecem no mundo, eu estava sendo a prostituta e ele o santo. Não, talvez não seja isso. As palavras me antecedem e ultrapassam, elas me tentam e me modificam, e se não tomo cuidado será tarde demais: as coisas serão ditas sem eu as ter dito. Ou, pelo menos, não era apenas isso. Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias. E nem todas posso contar — uma palavra mais verdadeira poderia de eco em eco fazer desabar pelo despenhadeiro as minhas altas geleiras. Assim, pois, não falarei mais no sorvedouro que havia em mim enquanto eu devaneava antes de adormecer. Senão eu mesma terminaria pensando que era apenas essa macia voragem o que me impelia para ele, esquecendo minha desesperada abnegação. Eu me tornara a sua sedutora, dever que ninguém me impusera. Era de se lamentar que tivesse caído em minhas mãos erradas a tarefa de salvá-lo pela tentação, pois de todos os adultos e crianças daquele tempo eu era provavelmente a menos indicada. "Essa não é flor que se cheire", como dizia nossa empregada. Mas era como se, sozinha com um alpinista paralisado pelo terror do precipício, eu, por mais inábil que fosse, não pudesse senão tentar ajudá-lo a descer. O professor tivera a falta de sorte de ter sido logo a mais imprudente quem ficara sozinha com ele nos seus ermos. Por mais arriscado que fosse o meu lado, eu era obrigada a arrastá-lo para o meu lado, pois o dele era mortal. Era o que eu fazia, como uma criança importuna puxa um grande pela aba do paletó. Ele não olhava para trás, não perguntava o que eu queria, e livrava-se de mim com um safanão. Eu continuava a puxá-lo pelo paletó, meu único instrumento era a insistência. E disso tudo ele só percebia que eu lhe rasgava os bolsos. É verdade que nem eu mesma sabia ao certo o que fazia, minha vida com o professor era invisível. Mas eu sentia que meu papel era ruim e perigoso: impelia-me a voracidade por uma vida real que tardava, e

pior que inábil, eu também tinha gosto em lhe rasgar os bolsos. Só Deus perdoaria o que eu era porque só Ele sabia do que me fizera e para o quê. Eu me deixava, pois, ser matéria d'Ele. Ser matéria de Deus era a minha única bondade. E a fonte de um nascente misticismo. Não misticismo por Ele, mas pela matéria d'Ele, mas vida crua e cheia de prazeres: eu era uma adoradora. Aceitava a vastidão do que eu não conhecia e a ela me confiava toda, com segredos de confessionário. Seria para as escuridões da ignorância que eu seduzia o professor? e com o ardor de uma freira na cela. Freira alegre e monstruosa, ai de mim. E nem disso eu poderia me vangloriar: na classe todos nós éramos igualmente monstruosos e suaves, ávida matéria de Deus.

Mas se me comoviam seus gordos ombros contraídos e seu paletozinho apertado, minhas gargalhadas só conseguiam fazer com que ele, fingindo a que custo me esquecer, mais contraído ficasse de tanto autocontrole. A antipatia que esse homem sentia por mim era tão forte que eu me detestava. Até que meus risos foram definitivamente substituindo minha delicadeza impossível.

Aprender eu não aprendia naquelas aulas. O jogo de torná-lo infeliz já me tomara demais. Suportando com desenvolta amargura as minhas pernas compridas e os sapatos sempre cambaios, humilhada por não ser uma flor, e sobretudo torturada por uma infância enorme que eu temia nunca chegar a um fim — mais infeliz eu o tornava e sacudia com altivez a minha única riqueza: os cabelos escorridos que eu planejava ficarem um dia bonitos com permanente e que por conta do futuro eu já exercitava sacudindo-os. Estudar eu não estudava, confiava na minha vadiação sempre bem sucedida e que também ela o professor tomava como mais uma provocação da menina odiosa. Nisso ele não tinha razão. A verdade é que não me sobrava tempo para estudar. As alegrias me ocupavam, ficar atenta me tomava dias e dias; havia os livros de história que eu lia roendo de paixão as unhas até o sabugo, nos meus primeiros êxtases de tristeza, refinamento que eu já descobrira; havia meninos que eu escolhera e que não me haviam escolhido, eu perdia horas de sofrimento porque eles eram inatingíveis, e mais outras horas de sofrimento aceitando-os com ternura, pois o homem era o meu rei da Criação; havia a esperançosa ameaça do pecado, eu me ocupava com medo em esperar; sem falar que estava permanentemente ocupada em querer e não querer ser o que eu era, não me decidia por qual de mim, toda eu é que não podia; ter nascido era cheio de erros a corrigir. Não, não era para irritar o professor que eu não estudava; só tinha tempo de

crescer. O que eu fazia para todos os lados, com uma falta de graça que mais parecia o resultado de um erro de cálculo: as pernas não combinavam com os olhos, e a boca era emocionada enquanto as mãos se esgalhavam sujas — na minha pressa eu crescia sem saber para onde. O fato de um retrato da época me revelar, ao contrário, uma menina bem plantada, selvagem e suave, com olhos pensativos embaixo da franja pesada, esse retrato real não me desmente, só faz é revelar uma fantasmagórica estranha que eu não compreenderia se fosse a sua mãe. Só muito depois, tendo finalmente me organizado em corpo e sentindo-me fundamentalmente mais garantida, pude me aventurar e estudar um pouco; antes, porém, eu não podia me arriscar a aprender, não queria me perturbar — tomava intuitivo cuidado com o que eu era, já que eu não sabia o que era, e com vaidade cultivava a integridade da ignorância. Foi pena o professor não ter chegado a ver aquilo em que quatro anos depois inesperadamente eu me tornaria: aos treze anos, de mãos limpas, banho tomado, toda composta e bonitinha, ele me teria visto como um cromo de Natal à varanda de um sobrado. Mas, em vez dele, passara embaixo um ex-amiguinho meu, gritara alto o meu nome, sem perceber que eu já não era mais um moleque e sim uma jovem digna cujo nome não pode mais ser berrado pelas calçadas de uma cidade. "Que é?", indaguei do intruso com a maior frieza. Recebi então como resposta gritada a notícia de que o professor morrera naquela madrugada. E branca, de olhos muito abertos, eu olhara a rua vertiginosa a meus pés. Minha compostura quebrada como a de uma boneca partida.

Voltando a quatro anos atrás. Foi talvez por tudo o que contei, misturado e em conjunto, que escrevi a composição que o professor mandara, ponto de desenlace dessa história e começo de outras. Ou foi apenas por pressa de acabar de qualquer modo o dever para poder brincar no parque.

— Vou contar uma história — disse ele — e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando, não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio.

O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal;

tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico.

Ouvi com ar de desprezo, ostensivamente brincando com o lápis, como se quisesse deixar claro que suas histórias não me ludibriavam e que eu bem sabia quem ele era. Ele contara sem olhar uma só vez para mim. É que na falta de jeito de amá-lo e no gosto de persegui-lo, eu também o acoitava com o olhar: a tudo o que ele dizia eu respondia com um simples olhar direto, do qual ninguém em sã consciência poderia me acusar. Era um olhar que eu tornava bem límpido e angélico, muito aberto, como o da candidez olhando o crime. E conseguia sempre o mesmo resultado: com perturbação ele evitava os meus olhos, começando a gaguejar. O que me enchia de um poder que me amaldiçoava. E de piedade. O que por sua vez me irritava. Irritava-me que ele obrigasse uma porcaria de criança a compreender um homem.

Eram quase dez horas da manhã, em breve soaria a sineta do recreio. Aquele meu colégio, alugado dentro de um dos parques da cidade, tinha o maior campo de recreio que já vi. Era tão bonito para mim como seria para um esquilo ou um cavalo. Tinha árvores espalhadas, longas descidas e subidas e estendida relva. Não acabava nunca. Tudo ali era longe e grande, feito para pernas compridas de menina, com lugar para montes de tijolo e madeira de origem ignorada, para moitas de azedas begônias que nós comíamos, para sol e sombras onde as abelhas faziam mel. Lá cabia um ar livre imenso. E tudo fora vivido por nós: já tínhamos rolado de cada declive, intensamente cochichado atrás de cada monte de tijolo, comido de várias flores e em todos os troncos havíamos a canivete gravado datas, doces nomes feios e corações transpassados por flechas; meninos e meninas ali faziam o seu mel.

Eu estava no fim da composição e o cheiro das sombras escondidas já me chamava. Apressei-me. Como eu só sabia "usar minhas próprias palavras", escrever era simples. Apressava-me também o desejo de ser a primeira a atravessar a sala — o professor terminara por me isolar em quarentena na última carteira — e entregar-lhe insolente a composição, demonstrando-lhe assim minha rapidez, qualidade que me parecia essencial para se viver e que, eu tinha certeza, o professor só podia admirar.

Entreguei-lhe o caderno e ele o recebeu sem ao menos me olhar. Melindrada, sem um elogio pela minha velocidade, saí pulando para o grande parque.

A história que eu transcrevera em minhas próprias palavras era igual a que ele contara. Só que naquela época eu estava começando a "tirar a moral das histórias", o que, se me santificava, mais tarde ameaçaria sufocar-me em rigidez. Com alguma faceirice, pois, havia acrescentado as frases finais. Frases que horas depois eu lia e relia para ver o que nelas haveria de tão poderoso a ponto de enfim ter provocado o homem de um modo como eu própria não conseguira até então. Provavelmente o que o professor quisera deixar implícito na sua história triste é que o trabalho árduo era o único modo de se chegar a ter fortuna. Mas levemente eu concluía pela moral oposta: alguma coisa sobre o tesouro que se disfarça, que está onde menos se espera, que é só descobrir, acho que falei em sujos quintais com tesouros. Já não me lembro, não sei se foi exatamente isso. Não consigo imaginar com que palavras de criança teria eu exposto um sentimento simples mas que se torna pensamento complicado. Suponho que, arbitrariamente contrariando o sentido real da história, eu de algum modo já me prometia por escrito que o ócio, mais que o trabalho, me daria as grandes recompensas gratuitas, as únicas a que eu aspirava. É possível também que já então meu tema de vida fosse a irrazoável esperança, e que eu já tivesse iniciado a minha grande obstinação: eu daria tudo o que era meu por nada, mas queria que tudo me fosse dado por nada. Ao contrário do trabalhador da história, na composição eu sacudia dos ombros todos os deveres e dela saía livre e pobre, e com um tesouro na mão.

Fui para o recreio, onde fiquei sozinha com o prêmio inútil de ter sido a primeira, ciscando a terra, esperando impaciente pelos meninos que pouco a pouco começaram a surgir da sala.

No meio das violentas brincadeiras resolvi buscar na minha carteira não me lembro o quê, para mostrar ao caseiro do parque, meu amigo e protetor. Toda molhada de suor vermelha de uma felicidade irrepresável que se fosse em casa me valeria uns tapas — voei em direção à sala de aula, atravessei-a correndo, e tão estabanada que não vi o professor a folhear os cadernos empilhados sobre a mesa. Já tendo na mão a coisa que eu fora buscar, e iniciando outra corrida de volta — só então meu olhar tropeçou no homem.

Sozinho à cátedra: ele me olhava.

Era a primeira vez que estávamos frente à frente por nossa conta. Ele me olhava. Meus passos, de vagarosos, quase cessaram.

Pela primeira vez eu estava só com ele, sem o apoio cochichado da classe, sem a admiração que minha afoiteza provocava. Tentei sorrir, sentindo que o sangue me sumia do rosto. Uma gota de suor correu-me pela testa. Ele me olhava. O olhar era uma pata macia e pesada sobre mim. Mas se a pata era suave, tolhia-me toda como a de um gato que sem pressa prende o rabo do rato. A gota de suor foi descendo pelo nariz e pela boca, dividindo ao meio o meu sorriso. Apenas isso: sem uma expressão no olhar, ele me olhava. Comecei a costear a parede de olhos baixos, prendendo-me toda a meu sorriso, único traço de um rosto que já perdera os contornos. Nunca havia percebido como era comprida a sala de aula; só agora, ao lento passo do medo, eu via o seu tamanho real. Nem a minha falta de tempo me deixara perceber até então como eram austeras e altas as paredes; e duras, eu sentia a parede dura na palma da mão. Num pesadelo, do qual sorrir fazia parte, eu mal acreditava poder alcançar o âmbito da porta — de onde eu correria, ah como correria! a me refugiar no meio de meus iguais, as crianças. Além de me concentrar no sorriso, meu zelo minucioso era o de não fazer barulho com os pés, e assim eu aderiu à natureza íntima de um perigo do qual tudo o mais eu desconhecia. Foi num arrepio que me adivinhei de repente como num espelho: uma coisa úmida se encostando à parede, avançando devagar na ponta dos pés, e com um sorriso cada vez mais intenso. Meu sorriso cristalizara a sala em silêncio, e mesmo os ruídos que vinham do parque escorriam pelo lado de fora do silêncio. Cheguei finalmente à porta, e o coração imprudente pôs-se a bater alto demais sob o risco de acordar o gigantesco mundo que dormia.

Foi quando ouvi meu nome.

De súbito pregada ao chão, com a boca seca, ali fiquei de costas para ele, sem coragem de me voltar. A brisa que vinha pela porta acabou de secar o suor do corpo. Virei-me devagar, contendo dentro dos punhos cerrados o impulso de correr.

Ao som de meu nome a sala se desipnotizara.

E bem devagar vi o professor todo inteiro. Bem devagar vi que o professor era muito grande e muito feio, e que ele era o homem de minha vida. O novo e grande

medo. Pequena, sonâmbula, sozinha, diante daquilo a que a minha fatal liberdade finalmente me levava. Meu sorriso, tudo o que sobrara de um rosto, também se apagara. Eu era dois pés endurecidos no chão e um coração que de tão vazio parecia morrer de sede. Ali fiquei, fora do alcance do homem. Meu coração morria de sede, sim. Meu coração morria de sede.

Calmo como antes de friamente matar ele disse:

— Chegue mais perto...

Como é que um homem se vingava?

Eu ia receber de volta em pleno rosto a bola de mundo que eu mesma lhe jogara e que nem por isso me era conhecida. Ia receber de volta uma realidade que não teria existido se eu não a tivesse temerariamente adivinhado e assim lhe dado vida. Até que ponto aquele homem, monte de compacta tristeza, era também monte de fúria? Mas meu passado era agora tarde demais. Um arrependimento estóico manteve erecta a minha cabeça. Pela primeira vez a ignorância, que até então fora o meu grande guia, desamparava-me. Meu pai estava no trabalho, minha mãe morrera há meses. Eu era o único eu.

— ... Pegue o seu caderno... — acrescentou ele.

A surpresa me fez subitamente olhá-lo. Era só isso, então? O alívio inesperado foi quase mais chocante que o meu susto anterior. Avancei um passo, estendi a mão gaguejante.

Mas o professor ficou imóvel e não entregou o caderno.

Para a minha súbita tortura, sem me desfitar, foi tirando lentamente os óculos. E olhou-me com olhos nus que tinham muitos cílios. Eu nunca tinha visto seus olhos que, com as inúmeras pestanas, pareciam duas baratas doces. Ele me olhava. E eu não soube como existir na frente de um homem. Disfarcei olhando o teto, o chão, as paredes, e mantinha a mão ainda estendida porque não sabia como recolhê-la. Ele me olhava manso, curioso, com os olhos despenteados como se tivesse acordado. Iria ele me amassar com mão inesperada? Ou exigir que eu me ajoelhasse e pedisse perdão. Meu

fio de esperança era que ele não soubesse o que eu lhe tinha feito, assim como eu mesma já não sabia, na verdade eu nunca soubera.

— Como é que lhe veio a idéia do tesouro que se disfarça?

— Que tesouro? — murmurei atoleimada.

Ficamos nos fitando em silêncio.

— Ah, o tesouro! — precipitei-me de repente, mesmo sem entender, ansiosa por admitir qualquer falta, implorando-lhe que meu castigo consistisse apenas em sofrer para sempre de culpa, que a tortura eterna fosse a minha punição, mas nunca essa vida desconhecida.

— O tesouro que está escondido onde menos se espera. Que é só descobrir. Quem lhe disse isso?

O homem enlouqueceu, pensei, pois que tinha a ver o tesouro com aquilo tudo? Atônita, sem compreender, e caminhando de inesperado a inesperado, pressenti no entanto um terreno menos perigoso. Nas minhas corridas eu aprendera a me levantar das quedas mesmo quando mancava, e me refiz logo: "foi a composição do tesouro! esse então deve ter sido o meu erro!" Fraca, e embora pisando cuidadosa na nova e escorregadia segurança, eu no entanto já me levantara o bastante da minha queda para poder sacudir, numa imitação da antiga arrogância, a futura cabeleira ondulada:

— Ninguém, ora... — respondi mancando. — Eu mesma inventei — disse trêmula, mas já recomeçando a cintilar.

Se eu ficara aliviada por ter alguma coisa enfim concreta com que lidar, começava no entanto a me dar conta de algo muito pior. A súbita falta de raiva dele. Olhei-o intrigada, de viés. E aos poucos desconfiadíssima. Sua falta de raiva começara a me amedrontar, tinha ameaças novas que eu não compreendia. Aquele olhar que não me desfitava — e sem cólera... Perplexa, e a troco de nada, eu perdia o meu inimigo e sustento. Olhei-o surpreendida. Que é que ele queria de mim? Ele me constrangia. E seu olhar sem raiva passara a me importunar mais do que a brutalidade que eu temera. Um medo pequeno, todo frio e suado, foi me tomando. Devagar, para ele não perceber,

recuei as costas até encontrar atrás delas a parede, e depois a cabeça recuou até não ter mais para onde ir. Daquela parede onde eu me engastara toda, furtivamente olhei-o.

E meu estômago se encheu de uma água de náusea. Não sei contar.

Eu era uma menina muito curiosa e, para a minha palidez, eu vi. Eriçada, prestes a vomitar, embora até hoje não saiba ao certo o que vi. Mas sei que vi. Vi tão fundo quanto numa boca, de chofre eu via o abismo do mundo. Aquilo que eu via era anônimo como uma barriga aberta para uma operação de intestinos. Vi uma coisa se fazendo na sua cara — o mal-estar já petrificado subia com esforço até a sua pele, vi a careta vagorosamente hesitando e quebrando uma crosta — mas essa coisa que em muda catástrofe se desenraizava, essa coisa ainda se parecia tão pouco com um sorriso como se um fígado ou um pé tentassem sorrir, não sei. O que vi, vi tão de perto que não sei o que vi. Como se meu olho curioso se tivesse colado ao buraco da fechadura e em choque deparasse do outro lado com outro olho colado me olhando. Eu vi dentro de um olho. O que era tão incompreensível como um olho. Um olho aberto com sua gelatina móvel. Com suas lágrimas orgânicas. Por si mesmo o olho chora, por si mesmo o olho ri. Até que o esforço do homem foi se completando todo atento, e em vitória infantil ele mostrou, pérola arrancada da barriga aberta — que estava sorrindo. Eu vi um homem com entranhas sorrindo. Via sua apreensão extrema em não errar, sua aplicação de aluno lento, a falta de jeito como se de súbito ele se tivesse tornado canhoto. Sem entender, eu sabia que pediam de mim que eu recebesse a entrega dele e de sua barriga aberta, e que eu recebesse o seu peso de homem. Minhas costas forçaram desesperadamente a parede, recuei — era cedo demais para eu ver tanto. Era cedo demais para eu ver como nasce a vida. Vida nascendo era tão mais sangrento do que morrer. Morrer é ininterrupto. Mas ver matéria inerte lentamente tentar se erguer como um grande morto-vivo... Ver a esperança me aterrorizava, ver a vida me embrulhava o estômago. Estavam pedindo demais de minha coragem só porque eu era corajosa, pediam minha força só porque eu era forte. "Mas e eu?", gritei dez anos depois por motivos de amor perdido, "quem virá jamais à minha fraqueza!" Eu o olhava surpreendida, e para sempre não soube o que vi, o que eu vira poderia cegar os curiosos.

Então ele disse, usando pela primeira vez o sorriso que aprendera:

— Sua composição do tesouro esta tão bonita. O tesouro que e só descobrir. Você... — ele nada acrescentou por um momento. Perscrutou-me suave, indiscreto, tão meu íntimo como se ele fosse o meu coração. — Você é uma menina muito engraçada — disse afinal.

Foi a primeira vergonha real de minha vida. Abaixei os olhos, sem poder sustentar o olhar indefeso daquele homem a quem eu enganara.

Sim, minha impressão era a de que, apesar de sua raiva, ele de algum modo havia confiado em mim, e que então eu o enganara com a lorota do tesouro. Naquele tempo eu pensava que tudo o que se inventa é mentira, e somente a consciência atormentada do pecado me redimia do vício. Abaixei os olhos com vergonha. Preferia sua cólera antiga, que me ajudara na minha luta contra mim mesma, pois coroava de insucesso os meus métodos e talvez terminasse um dia me corrigindo: eu não queria era esse agradecimento que não só era a minha pior punição, por eu não merecê-lo, como vinha encorajar minha vida errada que eu tanto temia, viver errado me atraía. Eu bem quis lhe avisar que não se acha tesouro à toa. Mas, olhando-o, desanimei: faltava-me a coragem de desiludi-lo. Eu já me habituara a proteger a alegria dos outros, as de meu pai, por exemplo, que era mais desprevenido que eu. Mas como me foi difícil engolir a seco essa alegria que tão irresponsavelmente eu causara! Ele parecia um mendigo que agradecesse o prato de comida sem perceber que lhe haviam dado carne estragada. O sangue me subira ao rosto, agora tão quente que pensei estar com os olhos injetados, enquanto ele, provavelmente em novo engano, devia pensar que eu corara de prazer ao elogio. Naquela mesma noite aquilo tudo se transformaria em incoercível crise de vômitos que manteria acesas todas as luzes de minha casa.

— Você — repetiu então ele lentamente como se aos poucos estivesse admitindo com encantamento o que lhe viera por acaso à boca —, você é uma menina muito engraçada, sabe? Você é uma doidinha... — disse usando outra vez o sorriso como um menino que dorme com os sapatos novos. Ele nem ao menos sabia que ficava feio quando sorria. Confiante, deixava-me ver a sua feiúra, que era a sua parte mais inocente.

Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim, tive que engolir a piedade por ele, a vergonha por mim, "tolo!", pudesse eu lhe gritar, "essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!" Eu tinha muita

consciência de ser uma criança, o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer — e aquele homem grande se deixara enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras...

... E de repente, com o coração batendo de desilusão, não suportei um instante mais — sem ter pegado o caderno corri para o parque, a mão na boca como se me tivessem quebrado os dentes. Com a mão na boca, horrorizada, eu corria, corria para nunca parar, a prece profunda não é aquela que pede, a prece mais profunda é a que não pede mais — eu corri, eu corria muito espantada.

Na minha impureza eu havia depositado a esperança de redenção nos adultos. A necessidade de acreditar na minha bondade futura fazia com que eu venerasse os grandes, que eu fizera à minha imagem, mas a uma imagem de mim enfim purificada pela penitência do crescimento, enfim liberta da alma suja de menina. E tudo isso o professor agora destruía, e destruía meu amor por ele e por mim. Minha salvação seria impossível: aquele homem também era eu. Meu amargo ídolo que caíra ingenuamente nas artimanhas de uma criança confusa e sem candura, e que se deixara docilmente guiar pela minha diabólica inocência... Com a mão apertando a boca, eu corria pela poeira do parque.

Quando enfim me dei conta de estar bem longe da órbita do professor, sofri exausta a corrida, e quase a cair encostei-me em todo o meu peso no tronco de uma árvore, respirando alto, respirando. Ali fiquei ofegante e de olhos fechados, sentindo na boca o amargo empoeirado do tronco, os dedos mecanicamente passando e repassando pelo duro entalhe de um coração com flecha. E de repente, apertando os olhos fechados, gemi entendendo um pouco mais: estaria ele querendo dizer que... que eu era um tesouro disfarçado? O tesouro onde menos se espera... Oh não, não, coitadinho dele, coitado daquele rei da Criação, de tal modo precisara. . . de quê? de que precisara ele?... que até eu me transformara em tesouro.

Eu ainda tinha muito mais corrida dentro de mim, forcei a garganta seca a recuperar o fôlego, e empurrando com raiva o tronco da árvore recomecei a correr em direção ao fim do mundo.

Mas ainda não divisara o fim sombreado do parque, e meus passos foram se tornando mais vagarosos, excessivamente cansados. Eu não podia mais. Talvez por cansaço, mas eu sucumbia. Eram passos cada vez mais lentos e a folhagem das árvores se balançava lenta. Eram passos um pouco deslumbrados. Em hesitação fui parando, as árvores rodavam altas. É que uma doçura toda estranha fatigava meu coração. Intimidada, eu hesitava. Estava sozinha na relva, mal em pé, sem nenhum apoio, a mão no peito cansado como a de uma virgem anunciada. E de cansaço abaixando àquela suavidade primeira uma cabeça finalmente humilde que de muito longe talvez lembrasse a de uma mulher. A copa das árvores se balançava para a frente, para trás. "Você é uma menina muito engraçada, você é uma doidinha", dissera ele. Era como um amor.

Não, eu não era engraçada. Sem nem ao menos saber, eu era muito séria. Não, eu não era doidinha, a realidade era o meu destino, e era o que em mim doía nos outros. E, por Deus, eu não era um tesouro. Mas se eu antes já havia descoberto em mim todo o ávido veneno com que se nasce e com que se rói a vida — só naquele instante de mel e flores descobria de que modo eu curava: quem me amasse, assim eu teria curado quem sofresse de mim. Eu era a escura ignorância com suas fomes e risos, com as pequenas mortes alimentando a minha vida inevitável — que podia eu fazer? eu já sabia que eu era inevitável. Mas se eu não prestava, eu fora tudo o que aquele homem tivera naquele momento. Pelo menos uma vez ele teria que amar, e sem ser a ninguém — através de alguém. E só eu estivera ali. Se bem que esta fosse a sua única vantagem: tendo apenas a mim, e obrigado a iniciar-se amando o ruim, ele começara pelo que poucos chegavam a alcançar. Seria fácil demais querer o limpo; inalcançável pelo amor era o feio, amar o impuro era a nossa mais profunda nostalgia. Através de mim, a difícil de se amar, ele recebera, com grande caridade por si mesmo, aquilo de que somos feitos. Entendi eu tudo isso? Não. E não sei o que na hora entendi. Mas assim como por um instante no professor eu vira com aterrorizado fascínio o mundo — e mesmo agora ainda não sei o que vi, só que para sempre e em um segundo eu vi — assim eu nos entendi, e nunca saberei o que entendi. Nunca saberei o que eu entendo. O que quer que eu tenha entendido no parque foi, com um choque de doçura, entendido pela minha ignorância. Ignorância que ali em pé — numa solidão sem dor, não menor que a das árvores — eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. Ali estava eu, a

menina esperta demais, e eis que tudo o que em mim não prestava servia a Deus e aos homens. Tudo o que em mim não prestava era o meu tesouro.

Como uma virgem anunciada, sim. Por ele me ter permitido que eu o fizesse enfim sorrir, por isso ele me anunciara. Ele acabara de me transformar em mais do que o rei da Criação: fizera de mim a mulher do rei da Criação. Pois logo a mim, tão cheia de garras e sonhos, coubera arrancar de seu coração a flecha farpada. De chofre explicava-se para que eu nascera com mão dura, e para que eu nascera sem nojo da dor. Para que te servem essas unhas longas? Para te arranhar de morte e para arrancar os teus espinhos mortais, responde o lobo do homem. Para que te serve essa cruel boca de fome? Para te morder e para soprar a fim de que eu não te doe demais, meu amor, já que tenho que te doer, eu sou o lobo inevitável pois a vida me foi dada. Para que te servem essas mãos que ardem e prendem? Para ficarmos de mãos dadas, pois preciso tanto, tanto, tanto — uivaram os lobos, e olharam intimidados as próprias garras antes de se aconchegarem um no outro para amar e dormir.

... E foi assim que no grande parque do colégio lentamente comecei a aprender a ser amada, suportando o sacrifício de não merecer, apenas para suavizar a dor de quem não ama. Não, esse foi somente um dos motivos. É que os outros fazem outras histórias. Em algumas foi de meu coração que outras garras cheias de duro amor arrancaram a flecha farpada, e sem nojo de meu grito.

