

O Classicismo Segundo Clarice L.

Resumo

Hoje, Clarice Lispector é uma escritora consagrada e até mesmo cânone literário; quase um mito. Mas Clarice, a recorrida esfinge só aceita perguntas como resposta, um indagar sem fim. Por exemplo, como se dá o seu manuseio da tradição romanesca e mesmo das letras clássicas a que ela alude de forma tão direta, que a faz parecer quase simbólica. Por que recrutar dissimuladamente o épico e ainda beber do trágico em plena modernidade? Poderia ela estar aludindo ao dionisíaco e ao apolíneo cofiando que estas paralelas se encontrem num ponto no infinito? Perguntas, não respostas.

Palavras-chave: épico, Tragédia, Cidade Sitiada, *A Paixão de G.H.*, Macabéa, hubris,

Summary

Today, Clarice Lispector is a wide recognized writer and even literary canon, almost a myth. But Clarice, the defendant sphinx accepts only questions as answer like, an endless wonder, an open inquiry. For example, how is her use of the romance tradition and even of the classical literature that she alludes so directly, that makes her seem almost symbolic. Why secretly recruit the epic or the tragedy and that in full modernity? Could she be alluding to the Dionysian and Apollonian as stroking parallels that are bound to meet at a point in infinity? Questions not answers.

Keywords: epic, tragedy, *Cidade Sitiada*, *Paixão de G.H.*, Macabéa, hubris,

A tragédia encontrou expressão a caminho da modernidade em autores como Corneille, Racine, Hölderlin, Goethe Schiller, Hebbel, Kleist, Shakespeare, Nietzsche, Ibsen ou mesmo Kafka (*O Processo*) entre tantos outros. Tratar a obra de Clarice com o viés de uma poética trágica, não é querer restringi-la propriamente a um “gênero”

definido de texto que produzidos ao longo de séculos e milênios também faz, obviamente o seu desvio estético-filosófico. O que se intenta é ressaltar que Clarice oferece uma atualização surpreendente para o que se convencionou designar como classicismo, mas que permanece ainda muito pouco discutido, senão inteiramente ignorado.

A certeza de Clarice quanto à pertinência e atualidade da cultura grega, mesmo que tão distante de suas origens, é marcada ao evocar ou mesmo justapor inesperadamente cenários que poderiam parecer a princípio incompatíveis, ou ainda inatingíveis como a materialidade e alma da epopéia. Se a localização de São Geraldo de *A Cidade Sitiada* conservar-se vaga, a protagonista Lucrecia Neves parece “apontar” claramente muito mais para uma colônia grega do que para uma vila brasileira, chegando a perguntar-nos: “o que restará de tão longe? O que restará da Grécia? A insistência: pois que ela ainda apontava.” (CS, 91).

É bem verdade que S. Geraldo sucumbe, mas o épico e a tragédia persistem como “temporalidades múltiplas no interior de um sistema cultural sem fronteiras”, que é em sobremodo a literatura. E com a mesma atemporalidade, Clarice já na tragédia em *A Paixão Segundo G.H.* ela traça “mentalmente círculos em torno das ruínas das favelas”. Ela transporta assim as fundações da tragédia no tempo e espaço para o hoje de uma cidade como o Rio de Janeiro, onde do topo do morro se vê o que bem “poderia ter sido Atenas no seu apogeu” (PGH,112). E é outra vez com surpreendente desenvoltura que Lispector desencadeia uma peleja de vida e morte, batalha e enfrentamento dionisíaco entre sanidade e loucura; a “alegria imunda” advinda do “desmoronamento de minha civilização e minha humanidade”. C. L. arrisca-se assim, perigosa e “orgasticamente a sentir o gosto da identidade das coisas”, quando G.H. tropeça inopinadamente numa “terceira perna”; verdade que o monograma nas suas malas não lhe revelava.

Pierre Vernant¹ observa que a despeito de todas as reviravoltas, Édipo e os heróis da tragédia permanecem, na verdade, moral e psicologicamente o mesmo do começo ao fim da trama. Da mesma forma que a verdade espreita, “mas sem que ela saiba, sem ter desejado nem merecido, a personagem (edípiana) se revela, em todas as suas dimensões, social, religiosa, humana, o inverso de como ela aparece à frente da cidade”. Será essa justamente a trajetória da senhora G.H. que irá pôr-se às avessas após o encontro fortuito com a barata. A despeito de já não poder negar sua natureza obscura, ela não realiza, contudo propriamente uma transformação. Dito entre parênteses, mesmo após metamorfosear-se e “comer-se viva”, logo depois de se chafurdar na imundice ao vivenciar o seu lado dionísico (que preexistia ignorado), G.H. retorna à sua vida normal, a mesma organização e futilidade anterior (PGH, 165).

(se chegar ao fim desse relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo comer e dançar no “Top-Bambino”, estou precisando danadamente me divertir hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade ..., preciso esquecer como todo mundo)

Não há naturalmente qualquer tentativa de “fidelidade” à dramaturgia da tragédia clássica, mas Clarice lança mão de muitos ou mesmo de quase todos os seus elementos constitutivos, orquestrando assim um perfeito uso cênico do embate entre a escultora G.H. e a barata dionísica. “Os matadores se encontram: o mundo é extremamente recíproco”. Nessa luta quem mata e quem morre é uma mera distribuição de papéis, pois “Se a barata não estivesse presa e fosse maior que eu, com o seu neutro prazer ocupado ela me mataria”. (90). Mas se a barata ocupa a função do herói, na tragédia, segundo W. Benjamin, ele já está morto antes mesmo de entrar em cena. A morte não é, portanto,

¹ Jean-Pierre Vernant & Daniel Halévy, *Ambigüité et renversement. Sur la structure énigmatique d'Édipe-Roi.*, in *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, I, p. 107

desfecho, mas sim um estado permanente, a natureza determinante do humano em si, por vezes um frenesi,.

O cenário da tragédia intimista de G.H. se resume praticamente apenas ao quarto da empregada, onde o sol radiante bate sobre a morte duradoura da barata. Quando esmagada o inseto expele o “Deus que sai do ventre” (87) e torna-se oca como o herói já sem alma. Ao repor a barata sempre em cena, Clarice alude várias vezes ao mito de Dionísio que é como as sagas a matéria prima retomada pelos dramaturgos gregos. Até a derrota de Dionísio e seu desmembramento é aludida com a barata rachada nas costas sob o sol, ou ainda mais claramente através da lagartixa cujos “os pedaços continuarão estremecendo em uma insistência mesmo depois de partida”. O mundo dos titãs e ciclopes parece ainda aludido pela mesma lagartixa, que “como um olho solto vê” (110).

Transportando-nos não apenas para um lugar e espaços longínquos, como desertos, o “nada” do Saara ou a Ásia Menor, mas também para um tempo mítico quando o dilúvio já secou, onde G.H. fala então de duas baratas pré-históricas secas sobre rocha, “uma o silêncio da outra”. Esse mundo de dualidades recíprocas, obviamente proto-apolínea e a dionisíaca, seria ainda atual na “vibração de um estrídulo inteiramente mudo na rocha” (...) “e nós, que chegamos ao hoje, ainda vibramos com ele” (117). Pois bem do alto da “superestrutura” de sua cobertura, Clarice abre janelas para outros tempos e paisagens, sem abandonar, porém, a atualidade, onde baratas se escondem e se espalhavam “por milhares de casas atrás de coisas, sob as superfícies dos lares”².

Em seu “ritual dionisíaco”, Clarice retoma ainda várias vezes o poder da máscara com que veste G.H. e a barata em uma *performance* de morte viva: “A barata é pelo avesso. Ela me olhava e não era um rosto. Era uma máscara de escafandrista. Os dois olhos

² Compare a mudança para o enfoque dionisíaco de GH do apolíneo de CS que fala de “Baratas velhas emergiam dos esgotos (...) Mas as serras nas oficinas zumbiam em abelha e ouro por todo o subúrbio, à essa hora de extrema claridade quase vazio” (CS, 42).

vivos como dois ovários”. (50). “A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos (...). “Eu via a inexorabilidade da barata com a sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio_ esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro esponjava-se de alegria.” (124).

Afora toda encenação, Clarice também pode fazer citações óbvias tanto à orgia nas montanhas das Bacantes de Eurípides como a Sófocles, e ao famoso diálogo de Édipo com sua mãe, Clarice traveste-se de Jocasta onde ainda inclui o sentido maior da sabedoria trágica logo na primeira linha de sua fala (148):

Mas vê meu amor, a verdade não pode ser má. A verdade é o que é_ e, exatamente por ser imutavelmente o que é, ela tem que ser a nossa grande segurança, assim com ter desejado o pai ou a mãe é tão fatal que isso tem que ter sido o nosso fundamento. Assim entende por que teria eu medo de comer o bem e o mal? Se eles existem é porque é o que existe.

Ao falar-se aqui de sabedoria grega, Clarice ainda faz a rara concessão de explicar-nos o próprio estado de criação, e uma questão compartilhada também com a “tríade mais célebre dos dramaturgos gregos”³. Eurípides, tido como o poeta sóbrio, condena os poetas embriagados como Ésquilo, por achar que ele não sabia, e, portanto, fazia mal. Já Sófocles, ao contrário, achava que Ésquilo fazia melhor, justo por não sabê-lo. Clarice, por sua vez, pode fazer muito bem graças a uma demoníaca “vontade não-saber”. Ouçamo-la relatar ao seu estado de espírito ao derrubar a cidade e revelar a o método ou transe a que se submeteu para o exorcismo criativo:

Meu método de visão é inteiramente imparcial, eu trabalhava com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões, eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo tranqüilíssimo delírio. (...) estava preparada para ter que suportar no quarto a estação quente e úmida de nosso clima,

³ NIETZSCHE, F. Introdução à tragédia de Sófocles. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Zahar, 2004, p.91.

e com elas cobras, escorpiões, tarântula e miríades de mosquitos que surgem quando se derruba uma cidade. (112)

(...) alguma coisa se tinha se feito (...). Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito _ pois antes de fazê-lo eu havia tirado de mim a participação. Eu não tinha querido “saber”./ Era então assim que se processava? “Não saber” _ era assim então que o mais profundo acontecia? (...) eu tivera que estar morta para saber estava viva?(...) Ou viver como um sonâmbulo era o maior ato de confiança? o de fechar os olhos em vertigem e jamais saber o que se fez”. (169)

E aqui já se está perto de uma questão revisitada por muitas das personagens de Clarice. E isso já desde um dos seus primeiros contos intitulado oportunamente de “Obsessão” (em *A Bela e a Fera*). Durante uma relação amorosa marcadamente mórbida, a personagem Daniel (uma espécie de Mefisto) fará uma pergunta a Cristina que será repetida com o mesmo sentido várias vezes por Clarice, comprometida que está com uma (pó)ética da vida em sua obra: “você sabe que vive?” A questão reaparece de forma semelhante no capítulo a “Mulher da Voz”, de *Perto do Coração Selvagem* (em verdade a segunda voz da própria Joana) e só será finalmente respondida por GH. (“Viver não é coragem, saber que se vive é que é coragem”, 28). Mas Cristina e Joana, ainda tIBUTEIAM claramente, assim como o narrador de *A Hora da Estrela* que, como veremos, também se questionará.

"O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?" (PCS, 81). "Pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: "A personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente". Verdade ou mentira? Mas de certo modo vingara-se jogando sobre aquela mulher intumescida de vida com seu pensamento frio e inteligente" (91)

Como Joana, Cristina de *Obsessão* tenta se desvencilhar da pergunta de Daniel ainda retrucando com uma outra pergunta: "É bom ser inconsciente?". Obssecada talvez em poder responder-se, ela irá seguir sua iniciação sombria, entrando em uma disputa de amor e ódio até finalmente poder ultrapassar o seu educador ao pôr-se de igual para

igual. A diferença maior e, quiçá a mais sábia é a de Macabéa que vive plenamente sem sequer perguntar-se se vive. Vive apenas até que... morre. A antecipação um tanto brusca do mal-agouro, deve-se ao fato de que na Tragédia o herói já está morto antes mesmo de entrar em cena; caso aqui tanto da barata de G.H. como o da mal-afortunada Macabéa.

Ao dar o passo para descer da calçada, Macabéa foi atropelada por um luxuoso Mercedes amarelo, que fugiu, sem que o motorista prestasse socorro. Ela bateu na quina do meio-fio com a cabeça, que começou a sangrar. Tomada por uma espécie de delírio oco, observou que havia capim na rua (...). O Destino tinha escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta como se ela fosse uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que galinha foge _como se foge da dor _ em cacarejos apavorados. Macabéa lutava muda (...). Então começou levemente a garoar_ Olímpico tinha razão ela só sabia mesmo era chover!

A Mordbidez de um Narrador S.M.

“Mas quem já não se perguntou:
“Sou um monstro ou isso é ser uma pessoa?” (HE,29)

Na clara multiplicidade de estilos e gêneros que Clarice experimentou, o fragmentário foi estratégia visando a unicidade maior a ser coadunada pelo devir. O certo é que como romancista Clarice “não narra”. Ela agrega emoções lúcidas num peculiar trabalho de tecelagem, tramando uma outra forma de romance. Ela o faz ignorando cânones e pode até mesmo, como em *A Hora da Estrela*, advertir longamente o leitor estar-se diante apenas de texto, sabotando assim clara e magistralmente a própria novelística. Isso sem mencionar a postergação confessa em contar a estória de Macabéa, referindo-se ainda a linguagem ainda como “brincar de bola sem a bola”, e querer “escrever sem palavras” ou ainda “tirar ouro do carvão”, mostrando-se na verdade, estar absolutamente ciente

das múltiplas facetas do signo; de suas possibilidades e limitações, podendo evocar ainda como falácia ou desgraça de Midas, “pois se eu tocar no pão da moça (transformando-o em ouro), a jovem não poderá mordê-lo, morrendo de fome” (HE, 35).

. Já no que concerne a seus enredos, sempre tão díspares, quando o narrador em a HE pergunta-nos se a estória de Macabéa é um “melodrama?”, Clarice está evidentemente nos lubrindo e afastando-se mais uma vez de rótulos. Lido, por vezes, como um “drama social” (que a teria redimido de certas cobranças políticas), convém observar que sem abandonar o particularíssimo e a despeito da comicidade, a estória da nordestina Macabéa _com lugar garantido na galeria das grandes personagens da literatura brasileira_ cumpre também um resgate impressionante de muitos aspectos da Tragédia clássica. Já pela imputabilidade de toda e qualquer culpa da anti-heroína quanto a seu destino “imerecido”, também pelo desprezo do metalúrgico seu companheiro assassino que faz carreira política e curiosamente tem o nome de Olímpico (Apolo?), ou ainda pela revelação da cartomante cafetina, médium e sibilina, que lhe prevê o destino de forma oracular e indireta. Como o sábio Édipo, que a seu modo também personifica o não-saber, a revelação da verdade irá desatar sua fortuna. Com a revelação e consciência que Macabéa por fim adquire de que nunca fora feliz como até então tomara por verdade, a sua morte é anunciada como auge de sua vida; a sua “hora da estrela” em um delírio e longo suplício, que o narrador diz ter que escrever mesmo a contragosto e a despeito de toda dor ou compaixão, pois, além do bem e do mal, é seu ofício. Uma ocupação de “homem”⁴ a qual Clarice talvez já aludisse em *Perto do*

⁴ “Aliás - descubro eu agora - também eu não faço a menor falta, e até o que escrevo um outro escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas” (HE, 28).

Coração Selvagem suas leituras como uma “sede antiga”⁵ vindo a reiterá-la então como ciência em PGH (“conheço tragédias”, 85) e ensaiando-a agora como um “dever”⁶, na singela historietta de uma nordestina, a parva Macabéa “que mal corpo tem para vender”.

A Macabéa e O Édipo

A tragédia está ligada a tradições religiosas e é entendida etimologicamente como o canto do bode, ou canto para o sacrifício de um bode a Dionísio. Mas as teorias e definições do que veio a ser a Tragédia, resultante da confluência de culturas “bárbaras” com a Grécia antiga, são muitas e acabam mais por aglomerar aspectos do que por concatená-los. Albin Lesky⁷ acompanha, todavia, boa parte dessa discussão com grande discernimento e pode guiar-nos nesse nicho de eruditos.

Quando Aristóteles aborda a questão na *Poética* (6) através do destino do herói, o trágico não é caracterizado como imitação de pessoas, mas sim de ações e da vida, onde Nietzsche pode nos acautelar contra “a familiaridade impertinente” de querer incluí-lo nas categorias da psicologia moderna (o que será feito por Freud logo em seguida). Para Goethe “todo o trágico se baseia numa contradição e num dilema irreconciliável”: “Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. Se essa definição serve sem dúvida como referência, Albin Lesky observa, no entanto, (sem necessariamente vir a refutá-la) que os dramas posteriores de Sófocles representam uma completa reconciliação e ajuste (*Electra*, *Filocletes* e *Édipo em Colona*). Por cautela

⁵ “Emocionava-se também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. Como se visse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações. Talvez apenas alguns goles (...) O gosto da mal _ mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS, 27).

⁶ “É dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida. Porque há o direito ao grito. Então eu grito” (HE, 29)

⁷ Albin Lesky, *A Tragédia Grega*, coleção Debates, Perspectiva, S.P, 1971.

dever-se-ia falar, portanto, de um plural de entendimentos do que seja “trágico” e mesmo entre seus contemporâneos gregos, ainda que haja talvez alguns pontos mais ou menos consensuais a serem aqui sublinhados:

O trágico seria “uma declaração de guerra ao niilismo onde a falta de fé poderia se enformar”, e ainda “uma transcendência que se eleva com grandeza trágica até o patético da glorificação heróica” (Jasper, *Von der Wahrheit*). Para Jasper “não há tragédia sem transcendência”. “Ainda na obstinação de mera auto-afirmação do naufrágio face aos deuses e ao destino, há um transcender: para o ser, que o homem propriamente é, e, como tal experimenta na ruína a si mesmo”.

Sem ser concludente quanto a uma possível definição da “suja arte” (*A Maçã no Escuro*), se ela exige sim transcendência, é necessário precisar-lhe em que sentido já que na Tragédia de G.H. Clarice também chega a dizer que “a barata não é transcendível”. Mesmo ao enveredar pelo mito a Tragédia também é um viés da imanência ao pôr-nos diante da fatalidade e da ruína sem qualquer mediação; apelo moral, ou disfarce, exigindo-nos o severo enfrentamento com a vida e a morte.

Nesse sentido, a marca maior do Trágico é a aceitação incondicional e cruel do mundo, com todos os seus problemas e a consciência sem perdão da efemeridade compartilhada solitariamente, por cada indivíduo, durante sua encenação. De qualquer forma, transcender não é exatamente “sublimação” e o efeito estético do horror e do feio trágico_ ou o sublime do abismo como Nietzsche insiste _ tampouco é o anestésico da catarse no sentido de Aristóteles, mas sim o “tônico” que fortalece o “pessimismo dos fortes” que nos põe de joelhos frente ao destino para “rezar a realidade” fugazmente desvelada.

No caso decerto muitíssimo excepcional da estrela de Macabéa, o trágico não exclui nem mesmo o cômico ou seu patético, nem a ferina ironia do narrador. Já a Paixão de

G.H. irá seduzir-nos a enveredar por uma primeira natureza perdida com o “caldo de cultura”; indo no caminho até a “coisa nua” a perfazer, sobretudo, a vivência do “Selbst”. Seguindo o ímpeto da loucura, G.H. arrisca-se a um batismo de fogo, à *hybris* de uma reunificação cósmica e à desindividuação absoluta; experiência que também traduz como o “contraposto do cristianismo”. Mas como ainda já se viu, nessa aproximação infernal “do divino que (para mim) é o real” (171), cumpre-se por fim um perfeito ajuste com a natureza dionisíaca da barata, porção até então negada veementemente pela escultora G.H.; personagem apolínea já por ofício.

Aproximando-se aqui novamente de Albin Lesky, o trágico abriria o caminho para chegar-se ao conhecimento do homem através da arte, podendo acercá-lo assim pelo seu lado mais sóbrio, obscuro e fatídico onde o herói levado a seus extremos, pode ser ainda revelado pelo seu avesso frente à cidade (caso de Édipo, o parricida e incestuoso e o de G.H orgiástica., da não- maternidade). Na Tragédia é preciso freqüentemente que o inocente pereça e até que o castigo seja desproporcional ao erro. É nesse contexto que o narrador de *a Hora da Estrela* irá ainda nos perguntar: “Não preciso ter piedade Deus. Ou preciso?” Piedade é, no entanto, o que na Tragédia não se pede nem tampouco se recebe. A questão é antes o desafio frontal aos deuses; a *hybris*, seja no orgulho do próprio erro, a soberba de se saber mortal, e ainda poder se rejubilar. A Tragédia não se resumiria, portanto, apenas à situação trágica encerrada em si mesma ou à “dignidade da queda”; ao infortúnio ou a humilhação do herói diante da indiferença e caprichos dos deuses. O trágico também é orgulho e a alegria que pode nascer mesmo da condição humana falha e diante do pior dos mundos, oferecendo-lhe a arte, que para Nietzsche, como também já o era para Goethe, é a maior senão a única justificativa para vida.

Arte ou *hybris*, os meios de se propor a desobediência podem ser os mais diferentes. No caso inculdo de Macabéa é a santa ignorância de estar viva que lhe aufere a cegueira

que segundo Clarice é o heroísmo mor dessa raquítica capaz de despertar a inveja até dos mais doutos. Inicialmente Rodrigo cultivava uma absoluta de negação da moça de cabeça chata (“ela é verdade da qual eu não queria saber”, 55). Mas no decorrer desse modesto relato Sado Maso, ele que tanto a espezinha, acaba deparando-se consigo próprio naquela nordestina (“Vou continuar a falar de mim que sou meu desconhecido, e ao escrever me surpreendo um pouco, pois descobri que tenho um destino”, 77). Ela, virgem e de ovários murchos, a pedir ao menos por um pouco mais de cabelo. Ele amargo, carente por um rego de vida. Mesmo muito diferentes ambos partilham a mesma solidão (“ninguém pode entrar no coração de ninguém”, 82). E a moça escanelada se equipara aos poucos ao narrador, e “supersônica” chega até a ultrapassá-lo (“Macabéa lhe pareceu ter em si seu próprio fim”, 77). Pois ao contrário do cínico letrado, Maca que era só capim entre pedras, floresce justamente ao seu não-saber e graças à esperança e credo, não em Deus, mas sim em anjos (“e porque acreditava eles existiam”)⁸.

A virgem aparvalhada que Rodrigo cunhara mostra a seu modo ter vida própria sem carecer de porquês. Era unicamente o que era (“A menina não perguntava por que era sempre castigada, mas nem tudo se precisa saber e não saber fazia parte importante de sua vida”, 45). E isso devido não apenas as suas dúvidas tão dementes quanto sinceras (O céu é para baixo ou para cima?), ou pela sua dieta seletiva (além de cachorro-quente e café “Vivia de si mesma como se comesse as próprias entranhas”, 53), mas também pelo senso estético incomum que louva a perfeição parafusos e pregos (“Era realmente de se espantar que para corpo quase murcho de Macabéa tão vasto fosse o seu sopro de vida quase ilimitado”, 77). E se dita ainda ser primária e à toa, é justo a aptidão de sua

⁸ “Mas não havia nela miséria humana. É que tinha em si mesma uma certa flor fresca. Pois, por estranho que pareça, ela acreditava. Era apenas fina matéria orgânica. Existia. Só isto. E eu? De mim só se sabe que respiro. Embora só tivesse nela a pequena flama indispensável: um sopro de vida. (Estou passando por um pequeno inferno com esta história. Queiram os deuses que eu nunca descreva o lázaro porque senão eu me cobriria de lepra)” (56).

incomensurável “vontade de não-saber” que despertará Rodrigo de seu sonambulismo. Mas não adianta mais desculpar-se ou jurar ser o único que ama de fato, mesmo com seus “sonhos esquizóides, nos quais apareciam gigantescos animais antediluvianos” (78). Pois ao relatar sobre “épocas as mais remotas desta terra sangrenta” o duro destino de uma “resistente raça anã” já foi clamado com o seu grito de direito.

O crescendo em tecnicolor atinge “estado de emergência”. Macabéa está madura o suficiente para a atrocidade da felicidade profetizada. Maca vive num “limbo impessoal” e com sincera “saudade do futuro” termina engravidada por “partenogênese”, e como Édipo correndo atrás de si mesma E já na “iminência que há em sinos que quase-quase badalam” (105), até Moisés é evocado para alforriar os miseráveis com a palavra divina. Entretanto ao cruzar a rua em direção a um futuro de glória profetizado, Macabéa é atropelada por um Mercedes e bate com a cabeça na calçada. “Dela um fio de sangue inesperadamente vermelho e rico” (98). “Ela sofria? Acho que sim”. Macabéa, aliás, não estrebucha nem diz nada. Na verdade, em posição fetal ela apenas sussurra, mas ninguém a ouve e, portanto só o que se sabe é que “sente um fundo de enjôo no estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrelas de mil pontas” (104). Percebida então por um círculo de curiosos que a olhavam caída, Maca ganha existência pela primeira vez, “mesmo que a natureza magnificente lhe servisse ali apenas capim e sarjeta”. Mas ao menos algum desconhecido ainda lhe havia posto uma vela. “O luxo da rica flama parecia cantar glória”.

Nesta hora exata Macabéa sente um enjôo no estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrelas de mil pontas. (...) Vejo que ela vomitou um pouco de sangue, vasto espasmo, enfim o âmago tocando o âmago: Vitória! (104)

Clarice L, chega a fazer até um solene pedido de desculpas pelo desfecho sorumbático, mas ainda reanima aos que como ela bem percebem que esse relato é inventado, ainda que “pura verdade”. Macabéa morre. Mas não há culpados nessa estória embebida de num pano de chão encharcado de sangue, lágrimas e palavras. E tudo isso simplesmente porque “ela nascera para o abraço da morte” (104). A Tragédia é assim, sobretudo, um modo de ver e aceitar o destino e o mundo incondicionalmente, sem tirar nem pôr. É o afrontamento freqüente com a morte, mas também uma declaração afirmativa da vida e amor irrestrito ao destino; o chamado “amor fati”, traduzido numa palavra curta e simples com a qual Clarice encerra sucintamente a estória a de Macabéa: o Sim.

Seria esta a graça que vós chamais de Deus? Sim? Se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher (...), pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. (...).

S I M.

Bibliografia:

- Aristoteles**, *Poetik*. Hgs. Fuhrmann, M. Stuttgart, 1982.
Benjamin, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt Main; 1974.
Capelle, Wilhelm. *Die Vorsokratiker*, Kroener, Bd. 119, Leipzig, 1935.
Gadamer, Hans-Georg, *Der Anfang der Philosophie*; Ditzingen: Reclam, Münster 1996.
Jasper, Karl. *Die Sprache über das Tragische*. Serie Piper, München, 1947
Kabiersch; Jürgen (hgs), *Sophokles Elektra*. Reclam, Münster: 1986
Kierkegaard, Søren. *Die Krankheit zum Tode*. Reclam, Stuttgart, 2002.
_ *Tagesbuch des Verführtes*. Insel Taschenbuch, Baden-Baden, 1981.
Lesky, Albin. *A Tragédia Grega*, Coleção Debates, Perspectiva, S.P., 1971.
Lispector Clarice (1920 -1977). *Perto do Coração Selvagem*, R.J., Francisco Alves, 1990.
_ *A Bela e a Fera*, R.J., Francisco Alves; 1995
_ *A Cidade Sitiada*, R.J., Rocco, 1998.
_ *A Maçã no Escuro*, R.J., Francisco Alves, 1961
_ *A paixão Segundo G.H.*, R.J. Francisco Alves, 1995
_ *A Hora da Estrela*, R.J., Francisco Alves, 1996
Machado, Roberto. *Zaratustra – Tragédia Nietzscheana*. Zahaar, Rio de Janeiro 1997.

- Nietzsche F.** *A Origem da tragédia proveniente do espírito da música* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*). Tradução, prefácio e notas de [Erwin Theodor Rosenthal](#). Ed. Cupolo, 1948; eBookLibris; eBooksBrasil, maio 2006.
- Pontieri, Regina.** *Clarice Lispector: Uma Poética do Olhar*; Atelier, S.P., 1999.
- Steimann, Kurt.** *Meisterstücke der griechischen und römischen Literatur*, Stuttgart: Reclam; 1998
- Silva, Arlenice Almeida, da.** *O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács*. Transformação, Marília, 2006
- Zimmermann, Bernhard.** *Die Griechische Tragödie*, Artemis; München, Zürich, 1992.