

“Uma Perversa Ternura”: Considerações Sobre um Conto de Clarice Lispector

Rafael Batista de Sousa

“Não há arte revolucionária sem forma revolucionária”
(Maiakovski)



Resumo:

A proposta do trabalho é refletir, por meio da análise do conto “A menor mulher do mundo” de Clarice Lispector, constante de *Laços de Família* (1960), sobre como a literatura é capaz de oferecer material de reflexão sobre a realidade sócio-histórica brasileira. O desvelamento desse processo é apresentado por meio de mediações que transmutam a dinâmica histórico-social em objeto estético, em arte literária. Deste modo, a percepção da lógica social é fundamental para a compreensão da literatura como produto da atividade humana, sobretudo em se tratando das relações entre arte, fetichismo e reificação.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Espetáculo. Mercadoria. Fetichismo. Reificação.

1. Introdução

Este artigo pretende analisar o conto de Clarice Lispector “A menor mulher do mundo”, presente no volume “Laços de Família” publicado em 1960¹. O texto narra a descoberta do explorador francês Marcel Pretre, que, nas profundezas da África Equatorial, encontra “uma tribo de pigmeus de pequenez surpreendente” (p. 68) e, mais adiante no Congo Central, depara-se com o menor dentre os menores pigmeus do mundo – uma mulher de quarenta e cinco centímetros pertencente à tribo dos Likoualas. O conto se desenvolve a partir da publicação em tamanho real de sua foto no jornal de domingo que invade as casas provocando as mais diversas reações entre os leitores. Durante o conto, o leitor é levado a conhecer a menor mulher do mundo através da ótica de diferentes famílias cujas reações variam do horror à piedade.

O tom inicial do conto é o de crônica, uma espécie de relato aparentemente imparcial da descoberta do explorador francês. Esse tom cronístico parece ter como objetivo legitimar e dar credibilidade à matéria narrada, por isso a escolha, por parte

¹ A edição utilizada no artigo é a da editora Rocco, de 1998. A partir de então, as referências ao conto indicarão apenas o número das páginas.

da autora, de contar a história da menor mulher do mundo por meio de um narrador de 3ª pessoa. O narrador assume *a priori* uma só aparente neutralidade científica, como se se configurasse como uma extensão da voz do pesquisador, reproduzindo sua fala e chegando mesmo a grafar entre aspas expressões supostamente de Pretre: “escura como um macaco” (p. 68).

975

O distanciamento encenado por esse narrador, no entanto, não se sustenta. Há um movimento de oscilação do olhar cujo objetivo é o de descrever, mostrar, classificar, enfim, dissecar Pequena Flor, o menor pigmeu do mundo. O narrador, nesse movimento intenso, encena o olhar cientificista-naturalista do explorador, o olhar da imprensa e do público leitor e, em última instância, dos leitores reais que acompanham o desenrolar do conto. Esse processo, contudo, deságua no encontro com o olhar de Pequena Flor, objeto escusado. A narrativa vai adotando gradualmente a perspectiva da pigmeia promovendo uma transmutação de lugares ao longo do texto ao problematizar as categorias de dominador e dominado, de colonizador e colonizado, do olhar reificante e de objeto reificado.

A relação que se desenha nesse conto e na obra claricena em geral, é a de embate entre o narrador e um ser que representa seu “outro”. Aliás, relação problemática em nossa literatura que desde sempre presentificou no mundo das letras esse conflito real, marcado, dentre outras formas, pela representação do índio, do sertanejo, do iletrado e pela disputa entre suas vozes no interior das obras.

No caso de Clarice, há uma dialética entre alteridade e identificação como faces de um mesmo processo de descoberta, tanto de si quanto do outro. Os confrontos vão sendo delineados por meio das relações de alteridade sexual, social, animal, que instauram um jogo de aproximação e distanciamento, como se pretendesse demonstrar que essas categorias se complementam, dando forma ao ser, que só se define a partir do outro. A trajetória do embate com a alteridade, na qual se pode observar algo de si mesmo, leva personagens e narradores a um processo de autoconhecimento nem sempre bem esclarecido, ao mesmo tempo em que desencadeia uma perturbação na ordem da consciência.

É essa uma das vias de acesso em direção à forma social constituída na forma literária, em se tratando da obra de Clarice Lispector, da qual se depreende a relevância desse outro em relação ao eu, consideradas as posições de ambos. Neste jogo, a tentativa é trilhar o caminho norteador desse processo de identificação, tecido ideologicamente na linguagem, bem como percorrer as formas de construção desse universo poético em crise, em transe, onde a literatura de Clarice parece agonizar. Esse itinerário, embora longo e penoso, faz-se necessário.

976

Percorrendo, pois, essa via crucis, Pequena Flor representa o outro, não só em relação ao narrador, como em relação ao público-leitor do fictício jornal de domingo ou em relação ao leitor real da narrativa. Em síntese, ela representa o outro de um mundo “organizado”, civilizado, administrado, e, em última instância, reificado.

2. O penoso caminho em direção ao outro

A narração, logo de início, demarca uma superioridade do narrador em relação ao objeto analisado. Pequena Flor é caracterizada como coisa passível de estudo, de classificação. A criatura, cuja “raça de gente está sendo aos poucos exterminada” (p. 69), ora é animalizada (“Escura como um macaco”; “Parecia um cachorro”) ora é alçada a não menos pejorativa categoria de produto, de mercadoria (“coisa humana”), de forma a ressaltar sempre o lugar de prestígio da voz que lhe narra, o que se percebe pela simplificação redutora que vai utilizando em seu relato:

A racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África, onde o explorador afortunado a descobriria. (p. 69).

Os Likoualals usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais. Como avanço espiritual têm um tambor. (p. 69)

Eis aí uma dicotomia básica que define o jogo de poderes mimetizado pela narrativa – o descobridor, ou podemos dizer conquistador, uma vez que o objetivo é o mesmo, ou seja, apropriar-se do outro e assimilá-lo; e o conquistado, cujo legado está fadado à classificação redutora do dominante e ao subjugo que posteriormente o relega à condição de folclore, algo que caminha cambaleante entre a lenda e a ruína.

O lugar do dominante na narrativa é exercido pelo explorador Marcel Pretre, que colhe os dados, observa, analisa Pequena Flor, mas cabe, sobretudo ao narrador, que por meio do discurso engenhoso traça os percursos de leitura e formula as ironias capazes de delimitar os espaços de significação dos diferentes seres, ou seja, é por meio de sua mediação que a alteridade de Pequena Flor se acentua, tanto em relação a ele (letrado, culto, civilizado), quanto em relação ao leitor (do jornal e do conto).



O olhar naturalista do narrador, numa aproximação extrema de Marcel Pretre, é o primeiro passo para a demarcação da inferioridade da personagem. É pela ótica do investigador, que pincela de pequenas informações acerca do ser desconhecido, do outro, que a imagem da personagem vai sendo retratada, com todas as consequências que isso pode acarretar. As informações sobre localização, tipo de linguagem utilizada, hábitos, são costumeiramente constitutivas das crônicas de viagem, dos relatos de descobrimento, tão caros em nossa história, cujos primeiros documentos (por diversas vezes estudados como literários), denotam o olhar europeu - estrangeiro -, sobre o homem e a terra, quase sempre denunciando seus valores éticos e materiais, como se pode notar no fragmento da carta de Caminha:

Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos. Porém a terra em si é de muito bons ares, assim frios e temperados, como os de Entre-Douro e Minho, porque neste tempo de agora os achávamos como os de lá. Águas são muitas; infundas. E em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo, por bem das águas que tem. Porém o melhor fruto, que dela se pode tirar me parece que será salvar esta gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza em ela deve lançar. E que não houvesse mais que ter aqui esta pousada para esta navegação de Calecute, isso bastaria. Quanto mais disposição para se nela cumprir e fazer o que Vossa Alteza tanto deseja, a saber, acrescentamento, da nossa santa fé.²

Exploração e acumulação de riqueza materiais e propagação da cultura/religião cristã-católica, eis os dois grandes objetivos do projeto colonialista empreendido no Brasil. É o viés colonizador que parece avultar do tratamento dado à personagem. Mais tarde se verá que Pequena Flor parece recusar-se à apropriação forçando o narrador a um deslocamento. De qualquer forma, a personagem reside

² Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>.

em um universo distinto, marcado pelo primitivismo que só se acentua em oposição ao mundo dos letrados. Funda-se um microcosmo de um processo colonizador, que, segundo Bosi:

Como se fossem dois verdadeiros universais das sociedades humanas, a produção dos meios de vida e as relações de poder, a esfera econômica e a esfera política, reproduzem-se e potenciam-se toda vez que se põe em marcha um ciclo de colonização. (1992, p. 12)



O tom protocolar, documental, vai perdendo forças a partir do momento em que a personagem é nomeada, no instante em que passa de “coisa rara” a “Pequena Flor”. Daí em diante opera-se gradual e sutilmente uma aproximação com a personagem, que vai ganhando contornos de subjetividade e, mais tarde, acabará por transbordar os parcos limites a que fora confinada.

O fato de ter nome, de ser nomeado é um fator de distinção, ser nomeado é ganhar existência simbólica, mas não para a personagem clariceana, cujo nome representa apenas mais uma piscadela irônica da narrativa e, mais ainda, representa outra face da perversidade do conto, que subverte ao empregar tal nome em tal criatura. Pequena Flor é a legenda da violência construída no âmbito da ficção, é a estetização do feio, do exótico, é a face do espetáculo.

As ironias até então apontadas vão dando lugar a um esquema de antagonias entre o explorador e a pigmeia, que se acentuam no decorrer do texto, como se pode ver: ele, homem e branco; ela, mulher e negra; ele, “caçador e homem do mundo”, não coincidentemente francês; ela, habitante das “profundezas da África”; coisa humana, coisa rara versus Pequena Flor. São esses jogos de oposição, mesmo aparentemente distantes, que darão forma às contradições vividas no chão histórico da sociedade brasileira.

O retrato de Pequena Flor é publicado em tamanho real no Suplemento de Domingo. A imagem da “coisa” menor do mundo invade as casas quebrando a rotina das vidas burguesas. Pequena Flor novamente é o outro que incomoda. É o mal-estar das elites que descortina, por meio de sua aparição desconcertante, a hipocrisia das relações sociais. Tal como a Macabéa de *A hora da estrela*, romance da autora que só seria publicado em 1977, *A menor mulher do mundo* também representa

o grito surdo de uma massa excluída por um processo cruel de desigualdades. Em *A hora da estrela*, o narrador, Rodrigo SM, significativamente homem e escritor, representante do mundo da arte, da intelectualidade, da cultura enfim, declara:

O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelar-lhe a vida.

Porque há o direito ao grito.

Então eu grito. (p. 13)



E ao afirmar “Preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever” (p. 26), escancara a sua distância em relação a Macabéa. O narrador-personagem também vive o incômodo de ver o seu outro de classe denunciando a precariedade de sua vida burguesa. O retrato da miséria, da ignorância, do vazio de consciência da nordestina aponta, também cruelmente, para a opulência, para a luxúria, para a alta instrução das elites, que, no entanto, também não foram suficientes para garantir a felicidade, a completude. Macabéa e Pequena Flor são a afirmação violenta de que a civilização e a barbárie estão direta e profundamente intrincadas. Elas incomodam por retratar a falência de uma vida reificada pela mercadoria, pelo consumo. É o que declara SM, em tom corrosivamente irônico: “Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente” (1999, p. 30).

Assim, perturbando a ordem pública, esgarçando as contradições entre o mundo civilizado das elites e o mundo bárbaro, Pequena Flor adentra o cotidiano das famílias que experimentam os mais variados sentimentos. Sintomaticamente, via jornal impresso, símbolo da informação, que formula o senso comum das famílias, e, mais acentuadamente, denotando o caráter de espetáculo a que Pequena Flor está ligada. O espetáculo, encarado aqui, conforme o que Guy Debord (1997) definiu como “o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social”. Ainda segundo o autor: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se esvai na fumaça da representação” (p. 13). A

espetacularização, portanto, diz respeito ao momento em que os seres e as coisas são transmutados em mercadoria, resultantes do processo de acumulação, modernização e lucro – imperativos do capitalismo avançado. Segundo Debord: “O espetáculo confundiu-se com a mercadoria ao irradiá-la”, dando lugar a “uma visão cristalizada do mundo” (p. 15). Em outras palavras, trata-se da reificação.



Nesse sentido, vale a pena uma digressão a fim de observar o panorama do momento em que o conto é publicado, o decênio de 60. De acordo com Bosi:

A virada era internacional, como planetárias eram as transformações ideológicas que ela representava. O capitalismo avançado, combinando selvageria e sofisticação eletrônica, conquistava o monopólio dos bens simbólicos. Os desejos, ou melhor, as suas representações e as suas contrafações, convertiam-se em mercadorias sob a batuta dos meios de comunicação de massa. (2006, p. 435)

É em meio a essa pletora de transformações combinada com o império da mercadoria que o conto de Clarice é produzido. Espetáculo e mercadoria acentuam-se ainda mais quando acrescidas à Indústria cultural, sobretudo quando os seus limites irrompem os espaços de resistência. Dessa maneira, discutir a relação de “conversão” em mercadoria das representações literárias torna-se emergencial na medida em que esse processo significa uma ameaça à autonomia da arte. O estatuto de forma-mercadoria ameaça a força simbólica da arte, diminui o seu potencial de revelação das fissuras do pensamento hegemônico.

A denominação “Indústria Cultural” aparece com Adorno e Horkheimer, no decênio de 40, no entanto, o fenômeno tem sua gênese a partir da Primeira Revolução Industrial, momento em que os meios de comunicação e a cultura de massa estão cada vez mais crescentes e conscientes da necessidade de produzir uma arte “fácil”, simplificadora, no afã de atender às demandas de um público burguês, avesso aos padrões da cultura clássica erudita. Daí surgem os romances de folhetim, por exemplo, o teatro de revista, a opereta, enfim, há um processo de reinvenção massificada das “grandes” artes, que se transmutam em produtos que podem ser adquiridos pela sociedade de consumo do capitalismo liberal.

Dessa maneira, Adorno e Horkheimer são porta-vozes da visão de que a indústria cultural funciona como um estado fascista, que, por meio do totalitarismo e

da repressão, promovem a alienação do homem, tornando-o mero autômato regido por forças que corroboram com o sistema que o aprisiona. Trata-se, pois, segundo os autores, de um "ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade" que "encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena" (2002, p. 9).

Os mecanismos utilizados pela indústria cultural foram objeto de estudo desses autores que, ao lado de Benjamin, no ensaio de 1955, "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", representam talvez as mais importantes pesquisas acerca desse fenômeno. Sobre esses mecanismos, eles afirmam: "Por ora, a técnica da indústria cultural só chegou a standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema". (ADORNO; HORKHEIMER, 2002, p. 9).

Nesse sentido, a literatura experimenta o mesmo processo de reificação que qualquer outra coisa no seio da lógica do mercado. Transformada em mercadoria, resta a ela problematizar-se, questionar-se, a fim de subverter internamente os meandros da mera coisa, da apenas-mercadoria, oferecendo ao leitor a possibilidade de, mesmo enredado no processo, conseguir vislumbrar o seu avesso. É o que nos diz Bastos:

A arte se opõe ao mundo reificado de que brota; surge do mundo a que se opõe dizendo que um mundo outro é possível. Mas diz isso, não de fora do mundo reificado, mas do seu mais profundo interior. A contradição definidora da literatura: penetrar no mundo da reificação para combatê-lo. (2009, p. 4)

É a partir da lógica da reificação, da produção em série que Benjamin, no já citado artigo de 1955, discorre sobre a arte, tendo em vista o conceito de reprodutibilidade técnica na modernidade. Amplia-se o conceito, já que, conforme o autor, a obra de arte sempre foi reprodutível de algum modo. Fala o filósofo da imitação dos mestres pelos discípulos, seja por exercício de aprimoramento, seja em busca do lucro. Trata-se, portanto, de uma série de transformações que vão desde a

invenção da xilogravura, por exemplo, até o esgarçamento maior que teria o cinema como campo privilegiado, e cujo objetivo é transformar o belo em lucrativo.

Para Benjamin, quando se dá a reprodução de uma obra de arte, por mais perfeita que pareça, terá sempre algo de lacunar, “um elemento está ausente”, é o que o filósofo chama “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (1994, p. 85). No momento da reprodução, perde-se, portanto, o instante que fixa a obra no tempo e a torna singular, isto é, a reprodução lhe tira o “conteúdo de sua autenticidade”, o que nela “se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (1994, p. 87). Sendo assim:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional (1994, p. 89)

É, portanto, como furo de reportagem que ela nos chega, figurando como uma espécie de standardização da forma-mercadoria em seu sentido mais grotesco. A partir desse momento, tem-se um jogo entre os espaços da narrativa. Se até então, a ação se desenrola como observação do espaço externo da personagem – a selva africana em que habita; agora, o leitor acompanha uma modulação, penetrando no espaço interno das casas dos personagens que se deparam com a foto da Pequena Flor. Esse trânsito entre espaço externo e espaço interno é também a ilustração de uma oposição clara no texto: o espaço público e o privado. A pigmeia negra pertence ao mundo natural, é objeto de dissecação científica, sua imagem ganha destaque entre as notícias de interesse comum, enfim, sua existência tem valor enquanto coisa pública. É, porém, na intimidade dos lares burgueses que essa personagem vai derrocando uma série de paradigmas emblemáticos da esfera social.

No primeiro apartamento, ao olhar o retrato, a mulher não quis ver uma segunda vez, “porque me dá aflição”; em outro apartamento, a narrativa chama a

atenção para a contradição das paixões humanas ao citar a “perversa ternura” que alguém sentiu pela pequenina. “Tomada pela saudade” e por uma “bondade perigosa” primaveril, “quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho”, diz o narrador dando voz à mulher, a si mesmo.

A passagem de uma casa a outra vai descortinando o abismo das relações, iluminando a obscuridade dos sentimentos contraditórios que se nutrem entre as paredes do lar, o que leva uma menina de cinco anos de idade a uma espécie de espanto e identificação com o retrato ao perceber o “medo do amor tirano”, e a concluir, anos mais tarde, “que a desgraça não tem limites”.

A atmosfera de coisa ou de bicho que auratiza Pequena Flor prossegue em outra casa, onde ela é motivo de piedade (“coitadinha”, “tristinha”), mas não tanto, pois trata-se de “tristeza de bicho”, não “tristeza humana”. Ironicamente, o narrador reproduz essas falas dando pistas da falência desses discursos. A piedade sentida por Pequena Flor, na verdade, é um álibi diante do próprio vazio sentido pelos personagens.

Em outra casa, o menino teve uma idéia esperta: “Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho quando ele acordasse, que susto, hein! Que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! A gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!” (p. 71). Essa fala leva a mãe a uma lembrança de uma cozinheira que, nos tempos de orfanato e não tendo bonecas com que brincar, escondeu junto com as outras órfãs o cadáver de uma das meninas, que se fez brinquedo no espaço infantil do quarto das internas. Novamente, o conto reitera o lado perverso e assombroso do humano: “E considerou a cruel necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes que mataremos por amor” (p.72). Esse discurso traz à tona o lado animalesco do ser humano, a sua “ferocidade” bárbara só denunciada ironicamente por Pequena Flor.

É por meio desse encontro que o leitor percebe o par contraditório civilização-barbárie que se desenha durante todo o texto, isto é, a partir da primitiva pigmeia, símbolo do atraso, é que se enxerga a pequenez dos valores do mundo reificado.

Pequena Flor recusa as qualidades do campo do consumo, nega a reificação, por isso mesmo aponta para a decadência do modo de vida e de produção da sociedade que a vê. Ela representa a demolição de todo um discurso de superioridade. Ela quer apenas “não ser devorada”, não ser cooptada.

Delineia-se um deslocamento da narrativa, comum aos textos clariceanos, em que, segundo Chiappini, se nota “um movimento fundamental e reiterado em muitos outros momentos da obra. Trata-se de um movimento de ida e volta, de saída à rua e de nova reclusão, de súbita experiência de liberdade e de autodescoberta, mesmo que seguida de nova alienação”.³ Assim, como que por meio de uma travessia se vislumbra uma realidade outra, rompe-se com o confinamento, ainda que temporariamente, posto que geralmente se retorna a situação inicial de alienação.

Tome-se como exemplo o conto do mesmo “*Laços de Família*”, “*Amor*”, em que Ana, a protagonista, de volta para casa após fazer compras no supermercado, vê de dentro do bonde um cego mascando chiclete, “mastigava goma na escuridão, sem sofrimento, com os olhos abertos” (p.21). O fato trivial, porém, representa uma mudança de estado da personagem que, enclacrada num mundinho de filhos, cozinha, marido com fome, percebe a palidez de sua história. Ao perder o ponto, Ana desce no Jardim Botânico, lugar onde tudo passa a possuir um significado diferente, um sentido oculto que agora se lhe revelava diante dos olhos:

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 fascinante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. (p. 25)

A revelação epifânica de uma vida em crise que fulgura abre um mundo de significados para Ana, oferecendo-lhe um novo estado de consciência do qual ela consegue ver, ainda que temporariamente, uma identidade sua que parecia perdida. Todo esse movimento, no entanto, se finda com o retorno à rotina doméstica, lugar

³ Como se trata de um texto de publicação eletrônica sem indicação de número de página, não se apresenta aqui a devida paginação.

em que, reclusa, está afastada do “perigo de viver”. E “antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia” (p. 29).

Esse movimento de ida e volta também se presentifica em “A menor mulher do mundo”. No momento em que a mãe analisa com horror a declaração do filho e o seu desejo de fazer a pequena mulher de um brinquedo seu, de usá-la para assustar o irmão na cama, toda uma construção interna se desmorona nela ao poder enxergar a malignidade, a ferocidade das paixões, do desejo, a face da morte por amor; desmorona, todavia, não tanto por conseguir ver tudo isso no filho, mas por percebê-lo como extensão de sua própria alma, e, por conseguinte, de suas mazelas e desejos. O mergulho abissal nessas revelações é sofrível e, por isso mesmo, logo suplantado pela esfera da mercadoria, na tentativa de engendrar uma “superficialidade tranquilizadora” para “disfarçar de si mesma” a visão aterradora do outro que ameaça:

Vou comprar um terno novo para ele, resolveu olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o de alguma coisa que devia ser ‘escura como um macaco. (p. 72)

Dá-se, então, o movimento de retorno ao mundo organizado da civilização, regido pela forma-mercadoria, que afasta da profundidade das estruturas, dando lugar ao primado da posse, da propriedade: “no coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade.” (p. 72), o que poderia dar a pequena Flor o lugar de serviçal, de agregada, que, em se tratando de relações de trabalho, não foge muito à condição de coisa possuída.

Entre o espanto e a caridade, o horror e o desejo, Pequena Flor promove uma perturbação, um abalo às estruturas aparentemente sólidas do mundo do capital, denunciando pela sua existência o falacioso discurso reificador do dominador. Na sala de estar de um domingo de família, o mundo civilizado vê que é tão bárbaro ou mais que o menor dos seres humanos do mundo, a Pequena Flor.

Acompanhando a perspectiva do narrador, observa-se o trajeto em direção ao objeto narrado. Aos poucos, se pode perceber que o narrador vai adentrando o pequeno, porém complexo, mundo da mulherzinha. A distância, que num primeiro momento se disfarça de neutralidade científica, e posteriormente se desloca adotando o foco dos leitores do jornal dominical, vai se dilacerando e promovendo um encontro mais de perto entre sujeito e objeto da narração.

Da maneira semelhante como a que ocorre com Rodrigo SM, no já citado *A hora da estrela*, temos uma relação de aproximação e distanciamento, de repulsão e atração, denotando por sua vez o ambivalente jogo de identidades que se cruzam e se fundem.

Rodrigo SM, ocupante de uma posição privilegiada na sociedade, faz questão de demarcar o seu lugar de prestígio em contraste com a marginalidade de Macabéa, nordestina de quem fala em seu romance. Trata-se de um homem que tem uma cozinheira e que pode dar mais conforto ao seu cão do que Macabéa possui, que tem “cavalo livre e solto no prado”. Porém, para dar vazão à sua escrita sobre a miserável de vida exígua, ele precisa cinicamente diminuir a distância entre os mundos:

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (LISPECTOR, 1999, p. 27)

O contato entre eles, no entanto, transborda o nível do cinismo para se configurar como culpa, raiva, frustração, pois só ele, seu autor, ama de verdade. “Sofro por ela”:

Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? Já sei: amando meu cão que tem mais comida do que a moça. (LISPECTOR, 1999, p. 26)

A comunhão se dá no momento da morte, em que ele chega a declarar: “Macabéa me matou”; “eu sei porque acabo de morrer com a moça” (1999, p. 86), mas para lembrar o movimento de ida e volta a que Chiappini assinalou, Rodrigo SM retoma a distância em relação a nordestina, pois “no fundo ela não passava de uma caixinha de música meio desafinada”, e sentencia com a ironia corrosiva e ambígua de um narrador afeito aos jogos de poder: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos.” (1999, p. 87).

987

Também assim o narrador do conto clariceano vai pouco a pouco adotando o ponto de vista de Pequena Flor. No instante em que a narrativa retoma o espaço externo, abandonando as casas e os leitores, confere a pigmeia uma importância que vai lhe elevando à condição de sujeito. O “filho mínimo” que a menor mulher traz e o riso causam mal-estar no explorador. “Pequena Flor estava gozando a vida”, o que representa uma ofensa, um acinte à ordem do homem branco. O riso como símbolo da consciência humana é a recusa à racionalidade do civilizado. Riso por não ser devorada, riso por sentir amor. Um amor, como a própria mulher, em sentido primitivo, natural, sem as formulações coisificadas do Império da mercadoria, o “profundo amor, porque não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade” (p. 74). Trata-se do sentimento ainda bruto, sem os “refinamentos cruéis” dos condicionamentos e dos interesses das relações sociais. O narrador, ao adentrar as profundezas do sentimento do pequeno ser, passa de observador a observado, flagra-se vendo o mundo pela ótica do outro, até ser repellido pelo movimento desajeitado do explorador que se afasta para novamente reificá-la:

Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho e recomeçou a anotar. Aprendera a entender algumas das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. Já conseguia fazer perguntas. (p. 75)

O conto finaliza repetindo o reiterado movimento já citado. O ultimato de uma velha ao fechar o jornal, “Deus sabe o que faz”, tão ambíguo quanto irônico, neutraliza o debate convidando os leitores, burgueses que são, a lembrar-se dos

tempos de morangos, a acenderem os cigarros *a la* Rodrigo SM, enfim, a fechar o jornal como quem elimina, ainda que temporariamente, o fantasma da alteridade ameaçadora. Resta apenas uma “perversa ternura”; se restar.

3. Considerações finais



Se “a arte contradiz, recusa a sociedade da mercadoria” (Bastos, 2009), do utilitarismo, do pragmatismo do capital, Pequena Flor apontaria, pois, para o papel da arte? Isto é, se a arte representa a promessa de felicidade, se ela aponta para uma outra realidade, a menor mulher do mundo pode ser vista como expressão dessa promessa, dessa recusa?

Não casualmente, a pigmeia é descoberta pelo explorador ainda grávida, prenhe do novo, de um porvir. Há nela uma promessa. Ela, que representa a tentativa de “não ser devorada”, ou deglutida pela lógica da mercadoria, recusa-se ao domínio do estrangeiro. Diante da superioridade do colonizador branco, a mulherzinha negra ri um “riso bestial” e ao mesmo tempo “delicado com é delicada a alegria”, contraditoriamente como o é a própria arte, ou seja, como campo de batalha em que as contradições, geralmente obscuras a olho nu, se mostram, se dilaceram. Conforme Bastos:

Ela [a literatura] é, pois, a antítese da sociedade moderna, capitalista, da forma-mercadoria, que reduz a natureza e os homens a coisas. O prazer que nos transmite a arte surge da compreensão de que um mundo outro é possível - o da liberdade. Enquanto o mundo da liberdade não existe, a arte é um consolo, um substituto, um sintoma, ou uma recusa? É necessário que o leitor tenha a chave para ativar uma dessas possibilidades e, assim, compartilhar a liberdade no efêmero da obra. (2009, p. 4)

Deste modo, Pequena Flor, das profundezas do Congo Central, do abismo de sua primitiva vida, narra os aspectos contraditórios de uma emblemática história em que os dilemas da colonização, sobretudo em região periférica, são encenados ferozmente. Ela, como a própria arte, simboliza uma possibilidade de retorno ao

mundo da liberdade, da natureza, hoje já fetichizado e dominado por outra lógica. O conto termina, porém, as contradições permanecem.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor. Indústria cultural e sociedade. Tradução de Julia Elisabeth Levy et al. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BASTOS, Hermenegildo. Literatura como trabalho e apropriação: um esboço de hermenêutica. *Remate de Males*, v. 28.2, p. 13-28, 2009.

BASTOS, Hermenegildo. O que vem a ser representação literária em situação colonial. *Revista Intercâmbio*, v. 2, p. 1-14, 2007.

BENJAMIN, Walter. ROUANET, Sérgio Paulo (Trad.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CHIAPPINI, Lígia. "Mulheres, galinhas e mendigos: Clarice Lispector, contos em confronto." Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/litcult/revista_mulheres/revistamulheres_vol2.php?id. Acesso em 20 set 2009.

CAMINHA, Pero Vaz de. A carta do descobrimento. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>. Acesso em 27 dez 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.