

A literatura do medo nos contos de Clarice Lispector

Mestranda Carolina Luiza Prospero (UNICAMP)¹

Resumo:

A presente pesquisa busca analisar o medo nos contos de Clarice Lispector. Indícios do interesse da autora por esta temática podem ser observados em todas as vertentes de sua produção artística, o que nos leva a refletir sobre como ela se manifesta e como conduz a caracterização e a ação das personagens. Para isso, investigaremos quinze contos selecionados da obra de Lispector que, cronologicamente, contemplam toda a sua trajetória de contista. O conceito freudiano de Unheimlich e a relação que o filósofo Kierkegaard estabelece entre medo e liberdade são algumas das bases teóricas deste trabalho. Além disso, teremos como elemento comparativo a literatura de horror sobrenatural que se constrói a partir do século XVIII – concentrando-nos principalmente nas obras de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Algernon Blackwood.

Palavras-chave: Clarice Lispector, literatura brasileira, contos, horror

Introdução

Trinta anos se passaram desde a morte de Clarice Lispector, considerada uma das maiores escritoras do cenário literário brasileiro. No entanto, o interesse por sua obra não dá sinais de cansaço. Inúmeros estudos continuam a explorar os mais variados aspectos de seus textos, analisando detalhadamente contos, romances e crônicas. Na opinião de muitos leitores e estudiosos, os contos são a melhor parte de sua obra. A produção contística da autora totaliza oito livros, iniciando-se em 1952, com “Alguns Contos”, e se encerrando em 1979, com a publicação póstuma de “A Bela e a Fera”.

O objetivo desta pesquisa é analisar a temática do medo nos contos de Clarice Lispector. Para este fim, é necessário esclarecermos alguns conceitos relativos à terminologia utilizada. Embora o significado da palavra “medo” possa nos parecer claro, alguns estudiosos estabelecerão diferenças entre o termo “medo” e outros termos correlatos, como “angústia” e “susto”. É o que se pode verificar na teoria freudiana, que apresenta estas três palavras com conceitos distintos, embora interligados. Segundo Freud (1994), o medo (*Furcht*) está diretamente relacionado a um objeto específico, para o qual o indivíduo dirige sua atenção. Já a angústia (*Angst*) refere-se a um estado de “espera”, no qual não existe obrigatoriamente uma ameaça real e concreta para que se possa voltar à atenção do indivíduo. Este conceito está ligado a algum evento ou confronto no futuro. Por fim, a idéia de susto ou pavor (*Schreck*) refere-se à surpresa, a uma situação que não pode ser prevista ou preparada pela angústia. “Portanto, poderíamos dizer que uma pessoa se protege do pavor por meio da angústia.” (FREUD, 1996, p. 461)

Embora essa perspectiva se mostre interessante para uma análise mais ampla da chamada “literatura do horror”, ela não será suficiente para explorarmos todas as faces do medo presentes na literatura de Clarice Lispector. Nesse sentido, a abordagem do filósofo alemão Sören Kierkegaard acrescentará elementos importantes ao nosso estudo, como a associação entre os conceitos de *medo* e *liberdade*. Ao contrário de certos filósofos deterministas de seu tempo, Kierkegaard (1962) acredita na liberdade de escolha como verdade máxima inerente a todo ser humano. No entanto, a

¹ **Carolina PROSPERO, Mestranda**
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Instituto de Estudos da Linguagem (IEL)
E-mail: carolprospero@hotmail.com

possibilidade de selecionar uma opção em detrimento de outras inevitavelmente conduz o homem à angústia. O filósofo define a angústia como “*a realidade da liberdade como puro possível*” (KIERKEGAARD, 1962, p. 64). Essa afirmação nos leva a crer que tanto pelo excesso de possibilidades de escolha, como pela falta, o simples ato de escolher pressupõe que outras possibilidades serão deixadas de lado. É no âmbito desta perda já prevista que o sentimento de angústia se manifesta.

Kierkegaard ainda estabelece uma relação entre a angústia e a inocência. Para ele, o homem que não tem consciência é inocente. Segundo suas próprias palavras, “*neste estado, há calma e repouso; mas há, ao mesmo tempo, outra coisa que, contudo, não é perturbação nem luta, pois nada existe contra que lutar. O que há então? Nada. Mas que efeito produz este nada? Este nada engendra a angústia*” (ibidem, p. 63). O filósofo afirma que a angústia é inerente à inocência, já que esta não apresenta consciência e discernimento, mas convive com uma “doce inquietude” que levará, inevitavelmente, à culpa.

Cabe ressaltar que Kierkegaard entende o *temor* da mesma forma como Freud concebe o *medo*: um sentimento relacionado sempre a “algo de preciso”, a uma entidade concreta. Os desdobramentos da *angústia* colocados pelo filósofo serão de particular relevância na análise dos contos de Clarice Lispector. É quase inevitável pensarmos na autora diante do paradoxo exposto pelo filósofo: “[o homem] é culpado também: afundou-se na angústia que indubitavelmente amava, embora ao mesmo tempo a receasse. Haverá no mundo ambigüidade mais profunda?” (ibidem, p. 66).

1. A literatura do medo

A tradição do medo na literatura remonta a tempos ancestrais. Lendas folclóricas, episódios mitológicos e ritos ocultos já incorporavam o medo e o horror às narrativas orais que atravessaram os séculos (GENS, 2004). No entanto, é somente com a literatura gótica do séc. XVIII que tais narrativas ganham nome e forma. Este gênero literário evoca imagens associadas a um passado medieval e a elementos sobrenaturais. Tanto na construção dos ambientes em que se passa a história (como castelos soturnos e lúgubres masmorras) quanto no surgimento de criaturas que despertam o horror (bruxas, lobisomens, demônios, vampiros, entre outras), verifica-se a importância da Idade Média na tessitura do medo nos textos góticos. De acordo com Alcebiades Miguel, “*a idéia essencial dessa estratégia [o resgate de figuras medievais] é reativar, seguindo o raciocínio freudiano, certos temores que pareciam superados, mas não estavam*” (MIGUEL, 2006, p. 50). O conceito freudiano ao qual o autor se refere é o do *Unheimlich*, estabelecido em texto de 1919. Para Freud, “*Unheimlich é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz*” (FREUD, 1996, p. 10). Este elemento que permanece oculto e repentinamente se manifesta é uma parte integrante da vida do indivíduo que o recalque transforma em estranho – em estrangeiro. Miguel explicita o desdobramento desta proposta na ficção de horror:

Esses medos sempre estão relacionados ao exterior, ao que não é a realidade percebida usualmente: locais distantes, eras históricas distantes, estrangeiros que não se enquadram na comunidade etc. Assim, poderíamos dizer que a temática do Outro, da alteridade, é o traço essencial na narrativa de horror. (MIGUEL, 2006, p. 50)

Segundo Lovecraft (1978), é com Edgar Allan Poe que se estabelece um novo direcionamento para a “literatura de horror”. O autor reconhece que “*seu tipo de visão pode ter tido precursores, mas foi ele o primeiro a dar-se conta das suas possibilidades e de dar-lhes forma suprema e expressão sistemática*” (LOVECRAFT, 1978, p. 47). Abandonando os clichês da tradição gótica, Poe constrói um horror muito mais voltado para a exploração psicológica, trabalhando com elementos mais realistas e direcionando suas narrativas para a “consciência torturada” das

personagens (MIGUEL, 2006, pp. 12-13). Para Lovecraft, “*Poe estudou mais a mente humana que os usos da ficção gótica, e obrou com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que redobrou a força de suas narrativas e o emancipou dos absurdos inerentes à mera confecção convencional de calafrios*” (LOVECRAFT, 1978, p. 49). Assim, a temática do medo passa a ser abordada não a partir de imagens aterrorizantes e sanguinolentas, mas através de uma constante e incômoda sensação de medo. Nas palavras de Lovecraft:

O verdadeiro conto de horror tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensangüentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas; e tem que haver uma alusão, expressa com a solenidade e seriedade adequada ao tema, à mais terrível concepção da inteligência humana” (ibidem, p. 5)

Um leitor suficientemente atento e conhecedor da literatura de horror é capaz de identificar a presença de certos elementos desta tradição nos textos de Clarice Lispector. É comum que os leitores de suas narrativas descrevam, através de palavras como “medo”, “terror” ou “susto”, a sensação que experienciam ao embeberem-se da sua ficção. O pesquisador Edson Costa Duarte é um deles: “*minhas leituras, pouco a pouco, iam me revelando um mundo, um possível destino. Mas ninguém havia me causado tamanho estranhamento e medo como Clarice. Ninguém tinha me dito de forma mais clara e funda o que já tantas vezes eu intuía em silêncio*” (DUARTE, 1996, p. 102). Devido à natureza de suas histórias, dificilmente a autora poderia ser considerada uma representante “genuína” da literatura de horror como a conhecemos. No entanto, Lovecraft sustenta que nem só os autores declaradamente associados a este gênero produzem boas obras ligadas ao medo:

(...) grande parte do que há de melhor em horror é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis dispersos em material cujo efeito de conjunto pode ser de naipe muito diferente. O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação. (ibidem, p. 5)

Deste modo, podemos considerar que a literatura de Lispector apresenta diversos momentos em que o medo e o horror são cuidadosamente produzidos, embora nem todas as especificidades do gênero possam ser atribuídas a ela. Na verdade, temos indícios de que a temática do medo, na obra da autora, assume contornos que ultrapassam as fronteiras dos contos góticos e de horror psicológico. Massaud Moisés nos fornece algumas pistas para esse entendimento ao refletir sobre a perigosa definição de gênero nos contos da autora. Em ensaio de 1961, o crítico afirma que Clarice possuía um inegável “talento para o microscópico” (apud SÁ, 1979, p. 43), embora acreditasse que essa sua habilidade não pudesse ser bem desenvolvida no ínfimo espaço do conto. No entanto, em texto de 1970, Moisés revê sua opinião ao sustentar que os contos claricianos se enquadrariam perfeitamente nos padrões do gênero, já que sua “unidade dramática” não se daria por uma sucessão de **ações externas**, mas sim de **ações internas**.

A nova conclusão a que chega o estudioso nos dá pistas a respeito da tessitura da escrita clariciana. Moisés afirma que a maioria dos textos de Clarice se constrói através de ações internas, ou seja, ações que se desenvolvem no interior de cada personagem. Benedito Nunes, em 1966, já apontava o caráter de certa forma “esquemático” das personagens claricianas, assegurando que é a própria *existência* que as define (NUNES, 1966, pp. 47-48). A partir da compreensão desta escrita, desenvolvida em torno de um projeto exploratório da existência humana, acreditamos ser possível pensar em uma “literatura do medo clariciana”. Essa hipótese mostra-se plausível ao considerarmos

que, na obra da autora, o medo surge não somente devido a acontecimentos externos à personagem, mas principalmente ligado às suas ações internas.

Tendo por base essas considerações, a afirmação de Lovecraft a respeito do medo ganha novos contornos: *"A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido"* (LOVECRAFT, 1978, p. 1). De acordo com nossas reflexões sobre o tema, o medo do “desconhecido” proposto pelo autor – tradicionalmente relacionado pela literatura gótica e de horror a um desconhecido que se manifesta externamente – pode assumir novas dimensões na ficção de Clarice Lispector, referindo-se ao interior de cada ser humano. Nesse sentido, é possível evocarmos mais uma vez o conceito freudiano de *Unheimlich*, já que o medo de si mesmo surge no ser humano a partir do momento em que o sujeito ganha consciência a respeito de um universo desconhecido em seu interior. Esta dimensão oculta do “eu” desperta intenso fascínio, embora seja renegada pelo inconsciente do sujeito. É somente através de uma repentina tomada de consciência – conhecida pelos críticos da autora como “epifania” – que ocorrem profundas mudanças na forma como o indivíduo enxerga a si mesmo e o mundo. Para Simone Curi, a descoberta do horrível, do grotesco e da desorganização em seu próprio ser é o que conduz a personagem clariciana ao medo e à busca de uma nova identidade, já que o que parecia seguro e estabelecido se desfez. A autora cita um trecho do romance clariciano *“A Maçã no Escuro”* a fim de nos provar seu argumento: *“a verdade nunca é aterrorizante, aterrorizante somos nós”* (apud CURI, 2001, p. 156).

2. Proposta e análises preliminares

Com base nas premissas apresentadas, estabelecemos como o objetivo deste trabalho a investigação dos desdobramentos do medo na ficção contística de Clarice Lispector. Analisaremos como este sentimento se relaciona com a trajetória narrativa das personagens da autora, buscando a origem de seus medos e o impacto que eles têm em suas vidas. Também procuraremos observar se a autora constrói algum tipo de “literatura do medo”, associando a construção literária de suas histórias à de autores reconhecidos no gênero do horror, como Edgar Allan Poe e H. P. Lovecraft.

2.1 “Amor”

“Amor” é uma das histórias mais conhecidas e estudadas da autora. Foi publicada pela primeira vez em 1952, no volume *“Alguns contos”*. A protagonista é Ana, uma dona-de-casa que passa seus dias tomando conta do marido, dos filhos e das tarefas domésticas. Com esforço, aprendera a ocultar sua “íntima desordem”, apoiando-se em um cotidiano previsível e sem sustos. No entanto, a estabilidade cuidadosamente construída pela personagem entra em colapso a partir da visão de um cego que masca chicletes no meio da rua. Surpresa, a dona-de-casa entra em estado de choque. A partir daquele momento, Ana perde o equilíbrio de sua existência e mergulha em um inexplicável mal-estar, uma náusea sufocante. Seus sentimentos oscilam entre uma imensa piedade, um medo horrível da vida e uma estonteante fascinação pelo que vê ao seu redor.

Sem rumo, a mulher desce do bonde diante do Jardim Botânico. O “passeio” de Ana por este lugar mostra-se extremamente importante para o desenvolvimento da narrativa; através dele perceberemos algumas nuances da tradição do horror na história, como a ambigüidade de um ambiente familiar. Nesse sentido, o Jardim Botânico e a casa da protagonista podem ser ambos associados ao conceito freudiano de *Unheimlich*, já que são locais conhecidos pela dona-de-casa que, em determinado momento, passam a ser vistos de uma nova maneira.

Conduzida para o medo através da imagem do cego que mascava chicletes, Ana passa a ter uma nova percepção sobre o mundo. Veremos então um Jardim Botânico que, de início, parece conhecido, acolhedor e calmo, como a vida de Ana antes do choque, e que posteriormente se torna um aterrorizante retrato da beleza selvagem do mundo. A princípio, *“a vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regulava sua respiração”* (LISPECTOR, 1998, p. 24). A natureza se mostrava tranqüila, “suave demais”: *“os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na*

terra” (ibidem, p. 24). No entanto, de repente lhe vem a sensação de “ter caído numa emboscada”. Para ela, “*fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber*” (ibidem, p. 24). A partir deste momento, os caroços secos de frutas no chão eram “pequenos cérebros apodrecidos”, no tronco de uma árvore estavam pregadas “as luxuosas patas de uma aranha”, as vitórias-régias do lago “boiavam monstruosas” e as pequenas flores na relva “não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates”. Seu novo entendimento da realidade a leva a temer a vida, sedutora e perigosa: “*a crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos*” (ibidem, p. 25).

Este tipo de construção, na qual um mesmo ambiente oscila entre a tranqüilidade e a ameaça, é um expediente já conhecido dos contos de horror. De acordo com Miguel, o escritor que inaugura o uso desta técnica narrativa é o inglês Algernon Blackwood. Em uma de suas obras mais conhecidas, o conto “Os salgueiros”, Blackwood transforma a paisagem alegremente descrita do delta de um rio em um local soturno, habitado por forças malignas. Os elementos que surgem nessa paisagem são duplamente interpretados: a visão de algo que mergulha na água é primeiramente vista como uma lontra, para depois ser encarada como um corpo de um homem. Para Miguel, “*é como se o significado dos próprios objetos do mundo que apreendemos através de nossos sentidos não fosse seguro, mas móvel, volátil, indefinido e, no limite, ameaçador*” (MIGUEL, 2006, p. 65). Esse mesmo tipo de percepção é identificada no conto de Lispector. Contudo, enquanto Blackwood trabalha fundamentalmente com a manipulação dos elementos que cercam a personagem para criar uma espécie de “delírio sensorial”, Clarice confere grande importância à estrutura psicológica de seus protagonistas, aliando diferentes tendências da literatura de horror para a construção de sua própria representação do mundo e do ser humano. Em Blackwood, o medo advém da dúvida a respeito do sobrenatural; em Lispector, ele é originado pela própria realidade.

Ao lembrar-se dos filhos e do marido, Ana finalmente sai de seu devaneio e abandona às pressas o jardim. No entanto, a ilusão de que a volta para casa restauraria o equilíbrio de seu mundo logo se desfaz. A percepção anterior do local se choca agora com aquela nova forma de enxergar a vida: “*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*” (LISPECTOR, 1998, p. 26). Nesta cena, podemos observar a presença de um dos elementos mais tradicionais do conto de horror – a casa mal-assombrada. Contudo, a casa da narrativa clariciana não causa medo por constituir-se num ambiente soturno ou abrigar entidades sobrenaturais; ela o faz porque simboliza uma “falsa realidade”. Ao descobrir uma nova existência, Ana descobre também que sua tranqüilidade é fabricada e irreal. Portanto, este ambiente não cria na personagem o medo daquilo que não é deste mundo, mas sim o medo do próprio mundo. Assustada, a dona-de-casa percebe que não pertence mais àquele lugar. Evocando uma figura conhecida do bestiário de horror, o narrador nos confessa que “*a vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar*” (ibidem, p. 27).

Mas o delírio vai sendo abafado pela reunião da família em torno da mesa de jantar. O marido, condutor do círculo familiar, decide intervir com doçura e firmeza no processo que engolira sua mulher. Percebendo o estado de tensão em que ela se encontrava, ele toma sua mão e a leva consigo sem olhar para trás, “*afastando-a do perigo de viver*” (ibidem, p. 29). Porém, seria isto possível? A última frase do texto parece indicar uma desesperada tentativa de retornar ao sonambulismo: “*antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia*” (ibidem, p. 29).

2.2 “A Imitação da Rosa”

Em “A Imitação da Rosa”, conto publicado no ano de 1960, temos como protagonista uma dona-de-casa que vivencia a descoberta de um novo mundo mais de uma vez. Acreditando estar recuperada do estranho estado de loucura em que se encontrava, Laura retoma a vida familiar ao tornar-se “*castanha como obscuramente achava que uma esposa deveria ser*” (ibidem, p. 41).

Porém, sua fuga para uma existência segura dura pouco: embevecida com um ramo de rosas que avista sobre a mesa da sala, a dona-de-casa entra em um delírio de beleza e solidão unicamente por ter pensado em doar as flores. Ao final de uma exaustiva luta interior, Laura mostra-se novamente alerta e luminosa – a sedutora desorganização da vida a tomara mais uma vez.

Nesta história, a dinâmica do medo é diferente dos demais contos da autora que se estruturam em torno da epifania da protagonista. Isso ocorre por conta da experiência reveladora anterior de Laura, responsável por despertá-la para uma nova maneira de enxergar a vida. Buscando escapar desta perigosa e fascinante existência, a dona-de-casa refugia-se em uma rotina absolutamente calculada, embora suas constantes hesitações e dúvidas evidenciem que a consciência adquirida pela experiência epifânica não fora “curada”, mas somente adormecida: “(...) *planejava arrumar a casa antes que a empregada saísse de folga para que, uma vez Maria na rua, ela não precisasse fazer mais nada, senão 1º) calmamente vestir-se; 2º) esperar Armando já pronta; 3º) o terceiro o que era? Pois é. Era isso mesmo que faria*” (ibidem, p. 35). A insegurança de Laura quanto à sua “sanidade” cria um clima de tensão crescente ao longo de todo o conto, sustentado principalmente por recursos lingüísticos como o questionamento (“*E também porque aquela beleza extrema incomodava. Incomodava? Era um risco. Oh, não, por que risco? Apenas incomodava, eram uma advertência, oh não, por que advertência?*” (ibidem, pp. 43-44) e a repetição obsessiva (“*ela poderia pelo menos tirar para si uma rosa, nada mais que isso: uma rosa para si. E só ela saberia, e depois nunca mais oh, ela se prometia que nunca mais se deixaria tentar pela perfeição, nunca mais!*” (ibidem, p. 49). O medo de “cair em tentação” vivenciado pela dona-de-casa só cessa no final da narrativa, quando ela finalmente se entrega ao abismo solitário de uma existência sublime. Neste desfecho, é o marido quem se vê tomado pelo pavor, incapaz de compreender o mundo em que passa a habitar sua esposa.

É interessante associarmos o processo vivido por Laura à conturbada história de Egeus, personagem de Edgar Allan Poe no conto “Berenice”. Egeus havia crescido como um jovem enfermo e recluso na grande mansão familiar onde habitava e confia ao leitor que, chegada a idade adulta, desenvolvera uma estranha noção de realidade: seus sonhos eram sua existência real. Na verdade, a personagem afirma vivenciar uma ‘condição’ diferenciada em relação às outras pessoas – uma moléstia considerada pelos médicos uma “monomania”, uma “irritabilidade mórbida da atenção”. Ele explica que esse estado consistia em uma “*atenção indevida, ansiosa e mórbida que era assim excitada por objetos em si mesmos triviais*” (POE, 1978, p. 59), diferentemente do sonho e do devaneio comum, que se concentram em um objeto nada trivial e que, em determinado ponto, vêem o foco do objeto inicial ser desviado pelo emaranhado de deduções.

A doença de Egeus é evidenciada por um episódio com sua prima Berenice. Doente, a moça transformara-se em uma sombra perturbadora e sem vida. Certo dia, no escritório do rapaz, Berenice aparece diante dele com seu exterior cadavérico e, sorrindo, lhe mostra os dentes. É o suficiente para que Egeus se veja obcecado pelos dentes da amada, descritos macabramente por ele da seguinte maneira: “*Não havia uma mancha em sua superfície, nem uma mácula em seu esmalte, a menor quebra em suas pontas (...) longos, finos, excessivamente brancos, com os lábios pálidos se arreganhando ao redor deles*” (ibidem, p. 64). Os horrendos e perfeitos dentes de Berenice parecem um interessante contraponto às belas e perfeitas rosas de Laura. Ambos despertam um fascínio irresistível nas personagens tratadas, embora uma perfeição pareça terrível e a outra, radiante. A semelhança pode ser comprovada a partir do trecho em que Laura observa as flores:

(...) pensou numa etapa mais nova de surpresa: “sinceramente, nunca vi rosas tão bonitas”. Olhou-as com atenção. Mas a atenção não podia se manter muito tempo como simples atenção, transformava-se logo em suave prazer, e ela não conseguia mais analisar as rosas, era obrigada a interromper-se com a mesma exclamação de curiosidade submissa: “como são lindas” (LISPECTOR, 1998, p. 43).

Da mesma maneira, a obsessão de ambos pelos objetos em foco terão conclusões diferenciadas. Egeus, ao receber a notícia de que a prima havia morrido, entra num transe enlouquecido e, demente, arranca-lhe todos os dentes. No entanto, descobre, horrorizado, que Berenice não estava realmente morta, mas sim num estado de adormecimento causado por sua catalepsia. Assim, a fixação de Egeus pelo objeto desejado o leva a um abismo de perdição e desgraça. Já Laura vê-se envolvida em uma situação oposta: ao invés do horror, ela alcança a glória. Depois que suas flores são finalmente levadas pela empregada à casa da amiga Carlota, a dona-de-casa se sente devagar e, calmamente, vai se tornando mais e mais alerta. *“As rosas haviam deixado um lugar sem poeira e sem sono dentro dela”* (LISPECTOR, 1998, p. 50). Até que ela tenta, por um instante, imitar dentro de si a perfeição das flores. A partir deste momento, fica claro que Laura retornara àquele estado do qual havia tentado escapar uma vez e não conseguira. Um estado do qual tinha medo, um estado de superioridade e luminosidade diante do mundo. Um estado que ela agora já não receava mais. Laura percebe que jamais conseguirá ignorar as transformações que a experiência epifânica lhe trouxera. Só lhe resta então pedir perdão ao marido, que, aterrorizado, observava-a. *“Da porta aberta via sua mulher que estava sentada no sofá sem apoiar as costas, de novo alerta e tranqüila como num trem. Que já partira.”* (ibidem, p. 53).

2.3. “Onde Estivestes de Noite”

“Onde Estivestes de Noite”, narrativa publicada no ano de 1974 em volume homônimo, é visivelmente uma dos contos claricianos mais ligados à tradição do horror na literatura. Cultos macabros, deuses ancestrais, experiências malditas: todos estes elementos aparecem nesta curiosa narrativa, em muitos aspectos semelhante aos textos de H. P. Lovecraft.

O conto de Lispector inicia-se com uma frase que nos remete a uma outra história da autora, “Mistério em São Cristóvão”: *“a noite era uma possibilidade excepcional”* (LISPECTOR, 1999, p. 43). No entanto, ao contrário da maldade disfarçada que ronda o encontro dos três mascarados com uma jovem no silêncio de São Cristóvão, temos nesta narrativa a idéia da noite como momento de liberdade para o verdadeiro mal. Um galo anuncia a hora da subida da montanha onde uma macabra orgia irá ocorrer em homenagem a Ele-ela, estranho deus andrógino. Ao contrário do “verde e pegajoso rebento das estrelas” lovecraftiano, associado à feiúra e ao asco, a narrativa de Lispector traz ao leitor um ser *“tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez.”* (ibidem, p. 43). Esta beleza que aterroriza e seduz é um elemento bastante característico da obra da autora, presente em textos como “A Imitação da Rosa”. Assim como Laura, a dona-de-casa que se deixa enfeitiçar pela beleza radiante de um ramo de rosas, os seguidores da estranha divindade de “Onde Estivestes de Noite” sentem-se obrigados a perseguir tamanha beleza: *“era um medo irresistivelmente atraente, eles prefeririam morrer que abandoná-lo”* (ibidem, p. 48). Contudo, a audácia de adorar o belo nesta história é permitida somente nas sombras da noite, nos medonhos cultos ao mal: *“quando o ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: “Ah, Ah”. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite. Olhavam a assustadora beleza e seu perigo. Mas eles haviam vindo exatamente para sofrer o perigo”* (ibidem, p. 44).

A partir da apresentação da insólita situação, o narrador justapõe diversos parágrafos que se alternam entre a descrição do deus andrógino e a descrição das sensações e ações de seus adoradores. O que se nota nestas pessoas é um medo inicial diante do maldito, simbolizado pela figura da criança que se depara com um cachorro: *“um cão dava gargalhadas no escuro. “Tenho medo”, disse a criança. “Medo de quê?”, perguntava a mãe. “De meu cão”. “Mas você não tem cão”. “Tenho sim”. Mas depois também a criancinha gargallhou chorando, misturando lágrimas de riso e espanto.”* (ibidem, p. 44) Contudo, podemos observar que, num segundo momento, ela se entrega àquilo que lhe inspira medo. A afirmação de que possui um cão revela que o maldito é também parte dela – já que este animal, tantas vezes retratado na obra da autora como a vida em sua

forma mais pura, aqui assume a representação do mal. Este mesmo movimento é realizado pelos seguidores da divindade, que se assustam por “não saberem pensar” até o instante em que permitem que o Ele-ela pense por eles. Um anão que saltita representa esta travessia, opondo o medo que acompanha o santificado à ousadia do demoníaco: “*O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza D’Ávila: “parecia que uma grande força me erguia no ar. Isso me provocava um grande medo”. O anão levitava por segundos mas gostava e não tinha medo*” (ibidem, p. 46).

Conforme o terror vai sendo deixado de lado, os adoradores do deus libertam-se para os comportamentos mais sórdidos em meio a uma orgia: sexo, feitiçaria, perjúrio. Porém, é interessante observarmos uma diferença fundamental entre os ritos do conto de Lispector e os do conto de Lovecraft: enquanto a narrativa deste coloca como adoradores da divindade alienígena “*uma horda de anormalidade humana tão indescritível que só um Sime ou Angarola poderiam descrever*”, composta de um grupo de criaturas híbridas que “*zurrava, urrava e se contorcia em volta de um anel de fogo*” (LOVECRAFT, 2000, p. 8), a narrativa clariciana coloca o próprio ser humano como uma criatura capaz das mais terríveis baixezas. O susto dos policiais que presenciam o culto ancestral no texto de Lovecraft deve-se, principalmente, à natureza estrangeira e irreal dos adoradores de Cthulhu, enquanto Clarice se preocupa mais uma vez em atualizar a tradição do horror, chocando o leitor ao associar atos malignos à matéria tão familiar quanto o ser humano.

No entanto, o aparente excesso de grotesqueria tem um objetivo definido dentro do projeto da autora. A entrega à liberdade do mal funciona, nessa história, como uma forma de aceitação de todos os aspectos da existência humana. Nesse sentido, os adoradores de Ele-ela aproximam-se muito da escultora G.H., do romance “A Paixão Segundo G.H.”, que para compreender a vida em toda a sua totalidade, alimenta-se do interior de uma barata.

Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre o melhor. Eles ao mesmo tempo não se incomodavam de cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. (LISPECTOR, 1999, pp. 46-47).

Em dois momentos diferentes da história, o próprio deus andrógino explica a razão pela qual seus adoradores deveriam entregar-se à libertinagem da escuridão: “*acontecias que na cegueira da luz do dia a pessoa vivia na carne aberta e nos olhos ofuscados pelo pecado da luz – a pessoa vivia sem anestesia o terror de estar vivo*” (ibidem, p. 48). A deidade define essa vivência como um “*estado de choque*”, trazendo o exemplo de uma moça ruiva que um dia se aterrorizara com uma banalidade qualquer e que tomara um medo horrível de tudo ao seu redor – completamente acuada diante “*do espelho que a refletia*” (ibidem, p. 50). Novamente nos deparamos com o absoluto medo da própria complexidade humana que ronda o sujeito, além do medo do mundo como matéria viva e imprevisível que aparece em boa parte dos textos da autora. A partir do momento em que se compreende os verdadeiros horrores experienciados pelo ser humano, as terríveis orgias da noite configuram-se como uma fuga necessária. Afinal, justifica Ele-ela, “*não há nada a temer, quando não se tem medo*” (ibidem, p. 48).

O último parágrafo do texto é uma desesperada tentativa da narradora-autora de atestar a veracidade dos fatos narrados. No entanto, tal tarefa mostra-se penosa e assustadora pelo simples fato de confirmar a existência de entidades sobrenaturais e do mal em cada ser humano. Segundo ela, “*tudo que eu escrevi é verdade e existe. Existe uma mente universal que me guiou. Onde estivestes de noite? Ninguém sabe. Não tentes responder – pelo amor de Deus. Não quero saber da resposta. Adeus. A-deus*” (ibidem, p. 56). A idéia de uma “mente universal” remete-nos diretamente

ao horror cósmico utilizado por H. P. Lovecraft em seus contos e tão presente nesta produção específica de Clarice Lispector. O autor ressalta as origens ancestrais desta forma de medo:

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades” (LOVECRAFT, 1978, p. 3).

O desconhecido em Lispector, como já mencionado, refere-se principalmente ao interior do próprio ser humano, muito mais ameaçador do que qualquer figura externa. A sensação de medo percebida pelo sujeito a partir da consciência de sua própria natureza é uma forma de horror que só a literatura clariciana foi capaz de produzir.

Conclusão

Embora as investigações deste trabalho ainda não estejam concluídas, as análises realizadas até o presente momento já nos dão importantes pistas sobre as diferentes formas que o medo assume na ficção de Lispector. Pela própria variedade de autores da literatura de horror que podem ser associados aos textos claricianos, fica clara a relevância da temática do medo em sua obra, permeando os cenários em que ocorre a epifania das personagens e a própria existência de cada uma delas após este momento de revelação.

Alguns elementos relacionados a este tema aparecem nos três textos analisados neste trabalho, o que evidencia a importância que eles assumem na obra da autora. É o caso do “medo de viver”, ligado sempre à segurança que a vida cotidiana oferece. O medo da liberdade do mundo envolve as personagens de diferentes maneiras: Ana, de “Amor”, busca fugir desta angustiante sensação; Laura, de “A Imitação da Rosa”, tenta escapar mas acaba por se entregar; e os adoradores de Elela, de “Onde estivestes de Noite”, entregam-se a ela com ardor e sem esperanças. Todos eles sentem o horror de existir, lidando de diferentes maneiras com sentimento tão intenso. A exploração desta temática configura uma evolução da autora em relação à literatura do medo produzida até então, concentrada, principalmente, em ameaças externas ao sujeito. Nossos estudos evidenciam o caráter interno do medo nos contos claricianos.

Outro elemento comum aos três textos estudados é a oposição entre sedução e perigo que ronda a origem do medo nas narrativas. As personagens dos três contos questionam constantemente o sentido de se abandonarem a um desconhecido que é sedutor, embora perigoso. A beleza convidativa do Jardim Botânico, do ramo de rosas e do deus andrógino são percebidas pelas personagens como um risco, possivelmente fatal. Embora possamos encontrar tal abordagem em alguns textos de horror – como em “Berenice”, de Edgar Allan Poe –, é Lispector quem utiliza o recurso à exaustão, definindo a beleza e o risco como aspectos indissociáveis do medo em seus contos.

Assim, podemos concluir que a literatura da autora apresenta importantes momentos de medo e horror, embora não possa ser classificada, categoricamente, como legítima representante deste gênero. Utilizando elementos associados às obras de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, Algernon Blackwood e outros grandes representantes da escrita do medo, Lispector cria seu próprio tipo de horror, evidenciando a angústia provocada nos sujeitos pelo assustador exercício de viver.

Referências Bibliográficas

- [1] BLACKWOOD, Algernon. Os Salgueiros. In: **A Casa do Passado**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- [2] CURI, Simone. **A escritura nômade em Clarice Lispector**. Chapecó: Argos, 2001.
- [3] DUARTE, Edson C. **Clarice Lispector: máscara nua**. 1996. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- [4] FREUD, S. **Obras completas. Vol.VII**. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- [5] GENS, Rosa. (2004) Medo e terror na literatura infanto-juvenil brasileira. In: X CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA. Rio de Janeiro: CNLF, v. VIII. pp. 111-119.
- [6] KIERKEGAARD, Sören. **O conceito da angústia**. Tradução João Lopes Alves. Porto: Editorial Presença, 1962.
- [7] LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- [8] _____. **Onde Estivestes de Noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- [9] LOVECRAFT, Howard P. **O horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- [10] _____. O Chamado de Cthulhu. In: **O Horror em Red Hook**. Iluminuras: São Paulo, 2000.
- [11] MIGUEL, Alcebíades Diniz. **A morfologia do Horror – construção e percepção na obra lovecraftiana**. 2006. 194 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.
- [12] NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.
- [13] POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo: Abril Cultural. 1978.
- [14] SÁ, Olga de. **A Escrita de Clarice Lispector**. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.