

CAMPO, CIDADE E EXPERIÊNCIA EM CLARICE LISPECTOR

Ewerton de Freitas Ignácio

INTRODUÇÃO

Perto do coração selvagem (1943), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969): três romances em que se aborda a vida de três mulheres que, de uma forma ou de outra, perfazem uma trajetória – muitas vezes errante – rumo ao encontro de si mesmas ou do que as devolve a si mesmas: assim é que Joana passa pela experiência da perda pela morte e da perda pela convivência, que G.H. atravessa o seu deserto interior ao entrar em contato visual e gustativo com a massa branca da barata que esmagara com a porta do guardarroupas, ou que Lóri, guiada pela mão de Ulisses, passa pela experiência da descoberta de algo que, embora já estivesse nela, era-lhe até então despercebido: o amor e a possibilidade de sua reciprocidade¹.

Convém observar que não se nota, no processo narrativo desses três romances, a transmissão de uma “Experiência” (*Erfahrung* – sobre cujo sentido Walter Benjamin discorre). Diante da impossibilidade de se ter a experiência tradicional na sociedade burguesa moderna, o que se tem, em tais obras, é o registro das vivências individuais (*Erlebnis* – também segundo a formulação benjaminiana). Não obstante, embora não se tenha o relato transmissor de um saber recebido como proveito, exemplo, conselho, nos termos propostos pelo estudioso da escola de Frankfurt, pode-se afirmar que a personagem romanesca (com sua vivência individual), por ser representação, sinaliza para um campo maior, dialogando com aspectos da vivência de muitos daqueles que acompanharam a narração de seu percurso e, dessa forma, torna-se possível afirmar que há uma relação entre a vivência pessoal das três protagonistas dos romances aqui analisados e os contornos de uma experiência coletiva, esboçados, principalmente, por aqueles que, tendo tido uma certa relação de positividade com o campo, habitam – corajosamente – a cidade grande.

Nesse sentido, o registro da vivência individual de Joana, de G.H. e de Lóri e Ulisses em meio aos domínios da cidade grande e em meio a seus espaços correlatos – praia e cenários de referências rurais/naturais –, dialoga com o contexto vivenciado por muitos daqueles que já se sentiram, paradoxalmente, em extrema liberdade ou aprisionados tanto em si mesmos quanto imersos num tédio existencial ou, ainda, sedentos por alcançar alguma sensação de sossego e de liberdade que seja maior do que a simples – embora preciosa – liberdade de ir e vir pelas ruas da cidade.

Fato comum a essas personagens é o de todas habitarem a cidade, com suas ruas, transeuntes, bondes e automóveis. Esse espaço urbano, porém, não se configura da mesma forma em todos os três livros: no primeiro, a cidade emoldura os passos de Joana, ao mesmo tempo em que serve de cenário para suas a(des)venturas – as de uma mulher que, num plano narrativo repleto de monólogos

interiores, tem como meta, assim como todo ser humano, “buscar o sentido da vida, penetrar no mistério que cerca o homem” (CANDIDO, 1970, p. 128). No segundo romance, a urbe é o macro-espaço em que se insere o micro-espaço – o quarto da empregada – em que G.H., tendo uma barata como ponto de partida, por meio de um extenso monólogo empreende uma profunda introspecção ao cabo da qual sai com toda sua existência ressignificada. Na terceira obra, tem-se a cidade como o contexto da descoberta que Loreley, guiada pela mão e pela paciência de Ulisses, empreende do amor que, embora já a habitasse, não era por ela encarado sem reservas, sem temor, sem desejo de fuga.

Apesar de todas essas narrativas serem essencialmente urbanas, o campo acaba por se presentificar, ainda que de modos diversos, em todas elas: surge como local para onde Joana se encaminha em suas férias, como o lugar do qual Lóri é oriunda, já que sua família era composta por pessoas ligadas à terra, e surge metaforizado em imagens vislumbradas por G.H. durante seu processo de auto-descoberta.

Em todas as narrativas, também, conquanto não haja manifestação de concepções simplistas por meio das quais se atribuem predicados positivos ao campo e características negativas associadas a um viver citadino, como o que ocorre desde épocas remotas (WILLIAMS, 1989), é comum o campo – como local concreto ou na condição de metáfora – comportar elementos que sinalizam força e/ou sentimento de plenitude e liberdade para aqueles que lhe voltam os olhos ou que para seus domínios se encaminham.

Desse modo é que G.H. após ter travado uma luta interior contra si mesma e contra a barata, em plena cidade grande afirma que a grandeza da qual se apossou é “Mais perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios” (APSGH, p. 183)ⁱⁱ, ou que a força de Lóri advém do fato de ela possuir uma “vitalidade de camponesa” (UALP, p. 149) ou, mesmo, que Joana, em um momento em que sente palpitar em si o prenúncio de um certo tédio matrimonial, põe-se a imaginar que tudo poderia tornar-se melhor se, porventura, “de súbito um clarim cortasse com seu som agudo aquela manta da noite e deixasse a campina livre, verde e extensa... E então cavalos brancos e nervosos com movimentos rebeldes de pescoço e pernas, quase voando, atravessassem rios, montanhas, vales” (PCS, p. 81).

Como se pode constatar, o campo surge, tanto em PCS quanto em APSGH e UALP, como locais ou imagens de lugares que, segundo a concepção das três protagonistas, todas habitantes do espaço urbano, comporta características positivas. O objetivo da minha reflexão é, pois, realizar uma leitura desses três romances clariceanos numa tentativa de demonstrar que, ainda que se trate de obras cujos enredos se passam essencialmente na cidade, a imagem do campo, nelas, é recorrente e oferece suporte para que a experiência individual no contexto da cidade grande seja mais positiva, mais plena de significados.

CAMPO, CIDADE E EXPERIÊNCIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

Dividido em duas partes, PCS é narrado em terceira pessoa, sendo a fabulação mínima, dado que ganham destaque os monólogos interiores, em cujos desdobramentos – permeados por discursos indiretos livres e verbos no presente do indicativo – a voz narrativa em terceira pessoa acaba por denunciar a presença da

primeira pessoa, de modo que se fala de Joana ao mesmo tempo em que parece falar Joana. Ainda sobre o processo narrativo do romance: como bem observou Olga de Sá, “a estrutura temporal e espacial da narrativa revela o ritmo caprichoso da introspecção da protagonista e a natureza dos problemas abordados, que se equacionam ao nível do ‘ser’ e não do ‘fazer’” (2000, p. 219-220).

Desse modo, em ambas as partes do livro o que se tem é o retrato – por vezes vago – da busca de Joana por viver os fatos que compõem sua vida presente ao mesmo tempo em que revive cenas de outrora. Mas não se trata de simples recordações: trata-se, antes, de presenças pregressas recuperadas no/pelo ato narrativo e incorporadas ao viver da protagonista, de forma que ela vive o que revive e revive o que vive, num movimento temporal/vivencial de vai-e-vem que é como o mar e como sua própria vida. É como o mar porque, quando se deitou na areia, a menina Joana percebeu “que na praia as ondas eram sugadas pelo mar rapidamente [...] Depois voltavam de manso...” (*PCS*, p. 40), e é como sua própria vida porque, depois de casada com Otávio, sentia que “se podia esperar o instante que vinha... que vinha... e de súbito se precipitava em presente e depois se dissolvia... e outro que vinha... que vinha...” (*PCS*, p. 48).

Ainda sobre o mar: no romance ele metaforiza a morte – o insondável – e a vida – aquilo pelo que se busca e pelo que se aguarda. Metaforiza a morte porque, logo no início da narrativa, ao perder pai, Joana, que já era órfã de mãe, deita-se de bruços na praia e tem uma rápida percepção, a de que “O pai morrera como o mar era fundo! compreendeu de repente” (*PCS*, p. 39); e metaforiza a vida quando, ao fim do livro, ao tentar responder à indagação “Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?” (*PCS*, p.196), Joana, num tipo de celebração de sua vida, decide empreender uma viagem pelo mar: celebrando a vida, ela navega pela vida e pela morte, posto que, sobre o mar, para ela isto se abria: para o mundo (vida) e para a morte (o desconhecido e o profundo).

Quando criança, porém, não era o mar que Joana via e ouvia, mas sim o cotidiano de sua casa: no espaço da sala, ouvia o pai à máquina de datilografia, e então procurava preencher o tempo enquanto o relógio acordava em “tin-dlen sem poeira” (*PCS*, p. 13) e, quando anoitece e a menina se entristece por não ter nada o que fazer, é como se tudo fosse “como o barulho do bonde antes de adormecer” (*PCS*, p. 17). Esse sentimento que beira o tédio, essa sensação de não ter o que fazer para preencher o tempo e o vazio a persegue pela vida afora, tanto que, em um instante em que estava em casa sozinha com o marido, sentiu-se tão enfadada que se encaminhou até à “janela, estendeu os braços para fora e esperou inutilmente que um pouco de brisa viesse alisá-los” (*PCS*, p. 80).

Mas havia sensações boas em meio ao tédio em que se resumia boa parte da vida de Joana? Sim,

Havia muitas sensações boas. Subir o monte, parar no cimo e, sem olhar, sentir atrás a extensão conquistada, lá longe a fazenda. O vento fazendo esvoaçar as roupas, os cabelos. Os braços livres, o coração abrindo e fechando selvagememente, mas o rosto claro e sereno sob o sol [...] Tinha uma qualidade de glória esta sensação (*PCS*, p. 44).

Do alto do morro, Joana sente e contempla uma liberdade que, embora a satisfaça, não deixa de ser pouco, já que, para ela, “Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome” (*PCS*, p. 70). E o ela que deseja a não ser tocar o

“selvagem coração da vida?” – a expressão é de James Joyce, e dela Clarice Lispector se apropria na epígrafe do romance.

É também no campo que Joana recebe o seu “batismo” – forçado por uma queda do cavalo –, momento em que sente sua única verdadeira felicidade:

A clara noção do perfeito. A liberdade que senti... Naquele dia, na fazenda de titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água. Saí molhada, a roupa colada à pele, os cabelos brilhantes, soltos. [...] Nesse instante eu estava verdadeiramente em meu interior e havia silêncio. Só que meu silêncio, compreendi, era um pedaço do silêncio do campo. E eu não me sentia desamparada. O cavalo de onde eu caíra, esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade [...] Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo [...] É preciso que não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser (*PCS*, p. 70-71).

Água, campo, liberdade e cavalo se unem ao corpo e à alma de Joana, fazendo com que ela passe pela experiência de sentir a vida de um modo nunca antes – e nem depois – sentido, e fazendo com que ela sinta, também, amparo em meio ao descampado: em *PCS*, estar só não é estar em solidão, ao contrário: o sentimento de solidão acomete a protagonista justamente quando ela se encontra em meio a outras pessoas. Isso porque outras pessoas até podem tocar-lhe o corpo, mas a alma, tocam-na a brisa, a paisagem campestre, o cavalo, a água, a vida, a morte.

Teve um momento, porém, em que Joana tentou tocar – permitindo-se ser, com isso, igualmente tocada – o seu marido, e o logro de sua tentativa é anunciado logo no início do trecho:

Que tola tinha sido. Aproximou a mão, tentou tocá-lo. Deixou a palma estirada sobre o seu peito, a princípio de leve, quase flutuante, mas vencendo-se aos poucos. Depois, de momento a momento mais confiante, abandonou-a inteiramente sobre aquele largo campo que uma vegetação ligeira cobria. Os olhos abertos, sem ver, toda a atenção voltada para si própria e para o que sentia (*PCS*, p. 135).

A princípio uma estranha força a impede de tocar o peito de Otávio de modo mais incisivo, mas essa espécie de auto-tolhimento de carinho, por parte de Joana, cede espaço a uma carícia mais plena quando o peito de seu marido passa a metaforizar o campo, pois somente quando o peito passa a ser campina, e quando os pelos do homem são lidos como “vegetação ligeira”, é que a mulher consegue vencer sua própria resistência em tocar o outro, ainda que esse outro seja seu próprio marido.

Em outro momento, Joana – assim como Lucrecia Neves tantas vezes fez na pequena São Geraldo – decide se afastar da cidade em direção a um cenário mais próximo do natural e põe-se a subir o morro, uma vez que “Procurava a paz daqueles caminhos àquela hora, entre a tarde e a noite, uma cigarra invisível sussurrando o mesmo canto” (*PCS*, p. 158). Ela, dessa vez, não encontra a sensação de paz pela qual anseia, e é na rua que, mais uma vez, vê ao longe o homem que há tempos a seguia: “Levantou os olhos e viu-o. Aquele mesmo homem que a seguia frequentemente, sem jamais se aproximar. Já o vira muitas vezes naquelas mesmas

ruas, no passeio da tarde" (*PCS*, p. 159). O resultado desse encontro é um caso que Joana passa a ter com esse homem, cujo nome sequer faz questão de saber. Se no campo ela encontrara, em tempos remotos, sua maior felicidade, nas ruas da cidade encontra um homem pelo qual nem amor sente.

Ao final da narrativa, sem o marido – do qual abrira mão em favor de Lídia, a ex-namorada e amante grávida de Otávio – e sem o amante cujo nome nunca quis saber – ele fugira? Havia sido preso? – é que Joana decide empreender sua longa viagem de navio. Mas a força dessa mulher divorciada que viaja sozinha é metaforizada em uma imagem-ícone do campo, e não da cidade, pois em alto-mar ela, em silêncio, se dizia:

Serei brutal e mal-feita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que tudo venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (*PCS*, p. 202).

A experiência de Joana, em meio à qual ela tenta entrar em contato com o outro e consigo mesma, alcança êxito somente em parte, já que, ao tocar, por meio do discurso e da introspecção, o "selvagem coração da vida" – retomando a expressão de Joyce –, ela não consegue tocar o coração do outro, mas apenas o seu próprio coração, o que já é um grande feito, pois a mulher que toca esse selvagem coração e o seu próprio coração selvagem realiza uma tarefa que é para muito poucas pessoas, posto que possível apenas para aquelas que, destemidamente, se caírem no rio saibam levantar-se da água e montar o cavalo novamente ou, quando se cansarem, possam levantar-se "como um cavalo novo".

CAMPO, CIDADE E EXPERIÊNCIA EM *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

APSGH é o primeiro romance escrito em primeira pessoa por Clarice. É o primeiro, também, em que ela se dirige de forma direta aos seus possíveis leitores, afirmando que

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se quer aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria (*APSGH*, p. 13).

Essa "alegria difícil" sentida pela autora, alegria possibilitada pelo registro da experiência epifânica de G.H., é igualmente sentida pela própria personagem que, em suspensão de pensamento, também sente, ao fim da narrativa, o seu contentamento, pois a narrativa, que se inicia com seis travessões "– – – – – estou procurando, estou procurando" (*APSGH*, p. 17), é encerrada por G.H. com uma comemoração de sua vida, mesmo que não tenha sido capaz de compreendê-la em toda sua plenitude: "A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. – – – – –" (*APSGH*, p. 183). A alegria sentida por Clarice constitui-se, pois, no eco do

sentimento de exaltação da narradora-protagonista que, por meio de sua “paixão”, passa pela experiência de atravessar seus desertos interiores, enfrentando-se a si mesma e à barata para que as peculiaridades de seu existir lhe sejam reveladas sem máscaras.

Há, no entanto, outros seis travessões que surgem na massa verbal da narrativa, e surgem justamente no momento em que G.H., depois de ter decidido limpar seu amplo apartamento – na verdade uma cobertura –, já que estava sem criada, vê a barata saindo do guardarroupas do minúsculo quarto de empregada e, rápida e certa, “fecha a porta sobre o corpo meio emergido da barata – – – – –” (APSGH, p. 57). Esses travessões parecem demarcar dois momentos da narrativa e as implicações a eles inerentes: tem-se, assim, na primeira parte, uma mulher rica que pensa estar no controle de sua vida e de suas ações e, na segunda, essa mesma mulher, já sem chão, tentando responder à sua própria pergunta logo após ter esmagado a barata pelo meio “Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos [...] Que fizera eu?” (p. 57).

O que G.H. fez foi dar início ao processo de uma longa travessia – o desdobramento de sua “paixão” – rumo ao que a devolverá a si mesma. Travessia pelo medo e pela coragem, pela alegria e pela tristeza, pelo nojo da massa branca da barata e pela degustação dessa mesma massa branca, pela vontade de gritar e pela imersão no silêncio: paradoxos que G.H., um a um, vivencia e ultrapassa, até que possa adorar – mesmo sem compreender – a vida que se lhe é.

Até que o percurso introspectivo de G.H. chegue ao final, no entanto, a imagens da mulher, da barata, da cidade e do campo, bem como as metáforas do labirinto, se cruzam: as figurações da mulher e da barata constituem outros paradoxos – são a repulsa e a atração, o arcaico e o moderno, o racional e o irracional, o nojo e o gosto, na boca, daquilo de que se tem nojo. A cidade e o campo, por sua vez, são os locais, concretos ou abstratos, citados ou aludidos, em que esse embate mulher X mulher e mulher X animal se dá, e as metáforas do labirinto, fantasmagorias disseminadas ao longo do texto, plasmam os volteios do percurso não-retilíneo de G.H. rumo à percepção de tudo quanto a conforma, ao mesmo tempo em que espelham a irônica e ilusória condição da mulher em sua cobertura, de onde ela sente “um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade” (APSGH, p. 34).

Dominar/conhecer a cidade – bem como sua geografia –, no entanto, pelo menos na concepção de Walter Benjamin, não parece significar muito, já que, segundo o estudioso da Escola de Frankfurt logo na abertura de *Berlim por volta de 1900*, “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução” (BENJAMIN, 1987, p. 73). Perder-se na cidade é, então, trilhar um caminho através do qual se percorre não somente as ruas e os becos, mas também a si próprio, rumo à consecução da árdua tarefa que é desvendar a cidade ao mesmo tempo em que se desvenda a si mesmo. G.H., nas alturas de seu apartamento, não realiza um movimento de descoberta interior correlato à descoberta da cidade, uma vez que não caminha pelas ruas e não sofre na pele os efeitos da vida urbana diária, ao contrário: ela sente que paira sobre a cidade e toma por domínio o que, em relação à urbe, é isenção e afastamento.

Ainda sobre a metáfora do labirinto: em *APSGH*, ela surge primeiramente ligada à ideia de liberdade e associada à imagem do campo, já que, para G.H., “Ir para o

sono se parece tanto com o modo agora tenho de ir para a minha liberdade. Entregar-me ao que não entendo será pôr-me à beira do nada. Será apenas ir indo, e como uma cega perdida num campo” (*APSGH*, p. 22). A comparação com a cega perdida num cenário campestre é mais condizente com a mentalidade de uma mulher que se julga acima da cidade, uma mulher para cuja capacidade essa mesma cidade parece não oferecer mais desafios. E como não conhecer o lugar em que se vive e com o qual se convive desde pequena? Porque G.H. “já havia conhecido anteriormente o sentimento de lugar. Quando era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no Mundo” (*APSGH*, p. 54), mas, embora quando criança soubesse que ocupava um espaço que estava dentro de outros espaços, do que poderia lhe advir um sentimento de integração espacial, no presente da narrativa essa lembrança apenas faz que sua solidão seja radicalizada, pois ela passa a ter “a noção de que estava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis” (*APSGH*, p. 54). Apesar de G.H. sentir que domina a cidade, ainda terá de aprender – como de fato parece aprender – a dominar sua solidão, e a enfrentar, representadas na barata esmagada, todas as “baratas invisíveis” de sua casa, de sua cidade, de sua vida.

Depois de algum tempo trilhando o labirinto da própria existência, G.H. torna a olhar pela janela e, desta vez, não vê apenas a cidade lá embaixo. Dessa vez afirma que “Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro” (*APSGH*, p. 109). Embora vislumbre uma nesga do campo, metaforizado na imagem bucólica da cabra que sobe o morro, a narradora continua perseguindo sua busca, que também era encontrar “o tesouro de minha cidade” (*APSGH*, p. 111), tesouro que precisa ser desencavado tanto na mulher quanto no passado comum a todas as cidades: o campo de que todas surgiram e em que todas se erigiram, fato de que G.H., com seu olhar histórico e perscrutador, parece ter conhecimento, já que assevera que

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas na ruas (*APSGH*, p. 112).

O olhar de G.H. não é mais o de antes, o que faz com que ela sinta que domine a cidade do alto de sua cobertura. Trata-se, agora, de um olhar que, voltando-se para o horizonte de uma cidade presente, volve igualmente sua perspectiva temporal para eras anteriores, eras em que a cidade atual ainda não havia começado a escalada dos morros e colinas, e eras ainda mais anteriores, nas quais, pelo viés da hipótese e da elucubração, vislumbra cidades arcaicas, com todo seu viço e dinamismo de outrora.

Mas não são apenas as cidades – as de hoje e as presumíveis de outras épocas – em suas formas históricas e geográficas que o olhar de G.H. divisa, mas também a cidade como linguagem, como um *lócus* portador de significados textuais, como fonte de leitura, tal como Roland Barthes (1987) a concebeu: como discurso que fala

e se faz entender aos seus habitantes. Assim é que G.H., por meio de seu olhar diacrônico em direção ao urbano, afirma: “Sei – por meu próprio testemunho – que no início desse meu trabalho de procura eu não tinha a mais fraca ideia da espécie da linguagem que me seria revelada aos poucos até que eu pudesse um dia chegar a Constantinopla” (*APSGH*, p. 112). E qual é a linguagem – anterior talvez à sua própria linguagem – com a qual G.H. trava contato, nesse seu ato de ver o que não existe, mas que poderia ter existido? O que ela vê é o espaço anterior ao espaço atual, em que imperava a linguagem mais importante e talvez a mais arcaica: a do silêncio. Silêncio que é anterior ao humano e à própria cidade, e pelo qual se chegava por meio da metáfora da demolição do urbano: ao tomar conhecimento disso, G.H. afirma já estar “preparada para ter que suportar no quarto a estação quente e úmida de nosso clima, e com ela cobras, escorpiões, tarântulas e miríades de mosquitos que surgem quando se derruba uma cidade” (*APSGH*, p. 112). E a que se chega quando se derruba uma cidade? Ao núcleo primordial, talvez, e à posse do silêncio, onde, a céu aberto, a narradora teria de compartilhar seu “leito com o gado” (*APSGH*, p. 112).

É também por meio do ato de contemplar a barata – e de sorver-lhe o gosto de sua massa branca – que se chega, também, ao passado das cidades, ao campo e ao núcleo vital da linguagem, pois G.H. postula que “Diante da barata, eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra” (*APSGH*, p. 117). Ao final dessas visões do que é anterior à cidade moderna, sobre a qual o olhar de G.H., do alto de sua cobertura, confere-lhe uma sensação de domínio, a narradora sai renovada e, mesmo que não compreenda ao certo a trajetória que perfez, sente que “estava agora tão maior que já não me via mais. Tão grande como uma paisagem ao longe. Eu era ao longe. Mais perceptível nas minhas mais últimas montanhas e nos meus mais remotos rios...” (*APSGH*, p. 183). De tanto empreender vislumbres do mais remoto pretérito das cidades, G.H. acabou por sentir-se como o espaço anterior a esses arcaicos contextos urbanos, tornando-se ela mesma o espaço natural, campestre, em que se edificaram todas as cidades, a cidade – para valer-me do título do livro de Renato C. Gomes.

E a linguagem desse espaço natural, desse espaço campestre, desse espaço silencioso, desse espaço G.H.? É a linguagem do silêncio, pois “É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem” (*APSGH*, p. 179). O labirinto, metaforizado no difícil encontro da mulher com a barata, da mulher consigo mesma e com as fantasmagorias da cidade e do campo, conduz essa mesma mulher à percepção de um estado anterior à própria ideia de civilização, a um estado em que as montanhas e os rios – entes em que ela passa a se ver projetada – formavam o campo e conformavam o silêncio.

CAMPO, CIDADE E EXPERIÊNCIA EM *UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES*

Narrado em terceira pessoa, *UALP* é iniciado por uma vírgula e finalizado por um sinal de dois pontos, o que conforma a metáfora de um discurso inacabado, tal como o discurso sobre o amor – prazeres – ou sobre a cidade, ambos fenômenos tão plurais. E o que se tem no enredo da obra, nesse discurso pleno e incompleto, posto que continuação – e meio – de um outro discurso, invisível? Tem-se o registro da

vida íntima de Lóri e o aprendizado que ela, guiada pelas mãos de Ulisses, o professor de filosofia que conhecera na rua, faz do amor e da vida, enquanto habita a cidade.

Apesar de gostar de morar na cidade grande, local em que tem mais liberdade para ser o que quer ser – uma mulher livre –, Lóri é oriunda da pequena cidade de Campos, onde a família, ainda que um tanto empobrecida, possui estreitos vínculos com o campo. Ser uma mulher proveniente do campo, porém, não deve ser entendido como provincianismo, e sim como força porque, em sua trajetória rumo ao encontro da plenitude do amor compartilhado, “A vitalidade de uma camponesa é que salvava Lóri de um mundo de emoções delicadas demais” (UALP, p. 149).

Possuir a vitalidade, a força de uma mulher de origem rural é o que também possibilita o sucesso da aprendizagem de Lóri: logo no início de tudo, quando ainda hesita entre fazer de Ulisses apenas mais um em sua vida e permitir que ele a ensine o sentido da experiência de um amor profundo e sem reservas – queria mesmo aprender a amar e deixar-se amar? –, ela

Às vezes regredia e sucumbia a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros. Mas também nisso poderia falhar: era agora uma mulher de grande cidade mas o perigo é que também havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue. E sabia que essa herança poderia fazer com que de repente ela quisesse mais, dizendo-se: não, eu não quero ser eu somente, por ter um eu próprio, quero é a ligação extrema entre mim e a terra friável e perfumada. O que ela chamava de terra já se tornara o sinônimo de Ulisses, tanto ela queria a terra de seus antepassados (UALP, p. 42)

Ainda que habite – e goste de habitar – a cidade grande, Lóri não deixa de ser uma mulher de extração e molde agrários, e mesmo que passe a amar um rapaz proveniente da cidade, ele passa a ser, para ela, não sua rua ou seu bairro ou, mesmo, sua cidade, mas sua terra, o chão em que alicerça suas expectativas e o seu sonho.

A inserção de Lóri na cidade grande, cumpre observar, ocorre de forma natural, visto que ela concilia sua origem campestre com os novos contornos – urbanos, modernos – de sua vida no presente da narrativa. Ainda que essa inserção ocorra de modo completo, porém, ela jamais deixa de ter o campo como local imaginário ou, mesmo, como imagem concreta, tanto que “Tinha medo da chuva quando a separava da cidade e dos guarda-chuvas abertos e dos campos se embebendo de água” (UALP, p. 35). Sob a chuva, entre a cidade e os campos alagados, os guarda-chuvas, e entre a cidade e os campos alagados, a mulher que, apesar de temer a chuva, não teme, campesina que é, aventurar-se na experiência da total entrega a si mesma e ao outro.

De outra feita, num momento em que sente fraquejarem suas forças e sua paciência em aguardar o momento de sua completa entrega a Ulisses, Lóri se recorda de suas “férias numa fazenda [durante as quais] deitara-se de bruços numa clareira do matagal, encostando o peito na terra, os membros na terra, só o rosto virado para o chão era protegido por um dos braços dobrados” (UALP, p. 63-64) e, depois de considerar essa sua experiência relativamente ao que esperava de Deus – poder encostar sua cabeça no peito Dele sem dizer nada – sente, apesar da raiva, da dor – do amor? – por Ulisses, que sua experiência ainda está longe de chegar ao fim. E quando chegará ao final? Quando ela puder recostar sua cabeça não na terra,

como o fizera no campo, mas, sim, no peito de Ulisses, seu novo roçado, sua nova terra.

Lóri é tão ligada à terra – agora entendida como sinônimo de chão, elemento sólido – que, embora se banhe no mar, não entra em comunhão com ele, nem o contempla de modo embevecido, como faz Joana. Ao contrário: ela o enfrenta, até mesmo porque “sabe o que quer: quer ficar de pé parada no mar. Assim fica, pois. Como contra os costados de um navio, a água bate, volta, bate, volta. A mulher não recebe transmissões nem transmite. Não precisa de comunicação” (*UALP*, p. 80). É com a terra, com o campo e com a cidade que ela se comunica, e também com Ulisses, que também lhe é tudo isso.

E o que habita o interior de Lóri, além do amor que sente nascer e florescer, dia-a-dia, pelo professor de filosofia? Mora em seu peito

um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas sem sela – apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: como na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho (*UALP*, p. 28).

Doçura e selvageria. Campo e cidade. Homem e mulher. Linguagem e amor: pólos que, em *UALP*, tocam-se e complementam-se durante a experiência do aprendizado da convivência a dois, da aprendizagem do amor, experiência difícil, árdua, porém necessária a quem deseja aprender que amar é doar-se e dizer a quem se ama que se ama, mas também é calar-se e tocar os limites da “capacidade de ser feliz” (SA, 2000, p. 264).

Depois que Ulisses e Lóri chegam ao ápice de sua descoberta – aprendizado – do amor, seus corpos se conhecem intimamente e, diante da mulher amada e recém-possuída, pela primeira vez o professor perde seu ar professoral e, depois que ela lhe pergunta o que ele pensa acerca do fato que Deus, mesmo não sendo humano, às vezes nos diviniza, ele responde: “– Eu penso, interrompeu o homem e sua voz estava lenta e abafada porque ele estava sofrendo de vida e de amor, eu penso o seguinte:” (*UALP*, p. 159), e então o livro chega ao seu término, seguindo-se aos dois pontos o branco da página, metáfora de uma linguagem igualmente plena, posto que a não-fala de Ulisses inaugura o silêncio que, desde *APSGH*, é também linguagem, resposta e entendimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se procurou demonstrar, embora *PCS*, *APSGH* e *UALP* constituam narrativas urbanas, uma vez que seus enredos transcorrem preponderantemente na cidade, as personagens, mesmo quando não sejam oriundas do campo, como G. H. e Joana, ou que não tenham passado férias na fazenda, como G.H., em um momento ou outro voltam o olhar para o campo – ainda que esse esteja metaforizado na natureza, como em *ASGH* –, do que decorre a ressignificação da experiência que o indivíduo urbano tem no contexto da cidade grande.

Desse modo é que Joana, ao pensar no campo depois da experiência de tê-lo conhecido pessoalmente, lembra-se de um contentamento e de um sentimento de liberdade antigos, gratificantes e jamais sentidos, ou que G.H. visualize, na natureza,

o espaço anterior à própria cidade, acabando por se fundir a esse espaço natural, ou que Lóri só consiga chegar ao final de sua aprendizagem porque tinha a força de uma moça que crescera em contato com o campo.

A despeito das peculiaridades por meio das quais se abordam o campo e a cidade nesses três romances, o fato comum a eles, no que diz respeito à experiência individual num contexto urbano em que a imagem do campo desponta com frequência, é o de que, em todos, o espaço rural e o urbano não constituem espaços que se opõem, mas, sim, que se coadunam e se complementam para que a experiência individual seja mais enriquecedora, mais completa, mais plena.

Finalizando: para Walter Benjamin (1989), a verdadeira experiência – aquela que é digna de ser contada de geração em geração – é a que deixa marcas no corpo. Joana, G.H. e Lóri não vivenciam suas experiências na cidade grande de modo que elas se lhes gravem no corpo. Não. A cicatriz invisível de suas travessias, de suas aprendizagens é lhes imprimida na alma: a alma de um corpo que, embora habite a cidade, voa pelas campinas, pelos prados, pelas montanhas e pelos rios, sempre em busca de um estado que pode ser caracterizado como liberdade, ou que ainda nem tenha nome.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p. 125-131.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2000.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ⁱ Este trabalho constitui parte da pesquisa desenvolvida em meu estágio pós-doutoral, realizado na UNESP de Assis, sob a supervisão da Prof. Dra. Maria Lídia L. Maretti.

ⁱⁱ As edições das obras de Clarice Lispector, que foram usadas para redigir este artigo, foram nele citadas do seguinte modo: após a primeira citação, os títulos foram indicados por siglas seguidas apenas do número da página ao final da referida citação: PCS – *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. APSGH – *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1997 e UALP – *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

