

**CRIME E LIBERTAÇÃO:**  
**Um estudo de *A Maçã no Escuro*, de Clarice**  
**Lispector**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**MONTES CLAROS**  
**Junho/2011**

JÚLIO CÉSAR VIEIRA

**CRIME E LIBERTAÇÃO:**  
**Um estudo de *A Maçã no Escuro*, de Clarice**  
**Lispector**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Dr. Osmar Pereira Oliva

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS**  
**MONTES CLAROS**  
**Junho/2011**

V658c Vieira, Júlio César.  
Crime e libertação [manuscrito] : um estudo de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector / Júlio César Vieira. – 2011.  
81 f.

Bibliografia: f. 80-81.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/PPGL, 2011.

Orientador: Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva.

1. Literatura brasileira - Romance. 2. Moral. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977. I. Oliva, Osmar Pereira. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Um estudo de *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector.



Dissertação de Mestrado, intitulada **CRIME E LIBERTAÇÃO: Um estudo de *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector**, de autoria do mestrando em Letras – Estudos Literários JÚLIO CÉSAR VIEIRA, aprovado pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva – Orientador

Prof. Dr. Júlio César Jeha - UFMG

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Generosa Ferreira Souto – Unimontes

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> ILCA VIEIRA DE OLIVEIRA  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 17 de junho de 2011.

Dedico este trabalho a minha Ana Cecília, minha luz e inspiração. A meu pai, minha madrasta, meus irmãos. Dedico também aos meus alunos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais, a Fábio, Jáber e Marcelo, meus irmãos de Araçuaí. Ao meu orientador, Dr. Osmar Oliva, e a todos os professores e colegas do curso de Mestrado em Letras.

À memória de minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a minha Ana Cecília, por viver comigo e por ter-me presenteado com um livro tão intrigante. A minha família, pelo apoio e incentivo. A tia Ju, pela ajuda nos momentos difíceis desta pesquisa. A Dona Terezinha, pelos cafés, chás e carinho a mim dedicado como a um filho. Ao Dr. Osmar Oliva, agradeço a paciência, as valiosas orientações e o fundamental apoio que fez com que este trabalho acontecesse. Aos professores e colegas do Mestrado, também incentivadores da realização deste trabalho. Às professoras Dr. Maria Generosa e Dr. Aurora Quadros, pelas valiosas contribuições na qualificação. Agradeço à Direção do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – *Campus Araçuaí*, pelos prazos concedidos e pela compreensão nas ausências. Um agradecimento especial a todos os colegas professores do IFNMG, pela prontidão com que atenderam as minhas necessidades de substituição nas necessárias ausências. Agradeço a meus alunos, por ainda sorrirem para mim mesmo após os dias em que a tensão se torna mau humor. Por fim, agradeço a Clarice Lispector, por traduzir tão bem estados de alma.

“Aos nossos crimes inexplicáveis”  
(Clarice Lispector, *A Maçã no Escuro*)

Sufrimento é conhecimento:  
aqueles que mais sabem devem  
prantear mais profundamente a  
verdade fatal, a árvore do  
conhecimento não é a árvore da  
vida. (Byron, *in* Nietzsche,  
*Humano, demasiado humano*)

## RESUMO

Os romances de Clarice Lispector, normalmente, apresentam personagens transgressores, marcados por uma notável individualidade, nos quais a existência se apresenta como fonte substancial de todos os conflitos, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura. Nesse sentido, tendo como objeto de investigação o romance *A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector, pretendemos analisar a construção da narrativa e as ressonâncias nietzschianas sobre a moral, com base em conceitos advindos da filosofia, a partir da análise da trajetória da personagem Martim, protagonista do romance. A principal hipótese que se apresenta aponta no sentido de identificar, na trajetória da personagem central do romance, Martim, ressonâncias da concepção de moral nietzschiana. Quanto à construção da narrativa, pretendemos demonstrar como o romance em questão tensiona a definição do gênero romance, na medida em que reflete as transformações sofridas pela forma romanesca. Analisaremos, ainda, as representações do feminino apresentadas no romance, buscando perceber a relação estabelecida entre essas personagens e o protagonista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira, Clarice Lispector, Romance, Moral, Feminino.

## ABSTRACT

Clarice Lispector's novels usually have transgressors, marked by a notable individuality, in which existence is presented as a substantial source of all conflicts, wearing protective crust of feelings and attitudes created by habit and culture. Accordingly, as the object of research the novel *A Maçã no Escuro* by Clarice Lispector, we intend to analyze the construction of narrative and resonances on Nietzschean morality, based in concepts from philosophy, from the trajectory analysis of the character Martin, protagonist of the novel. Leading hypothesis suggests that presents itself in order to identify the trajectory of the novel's central character, Martin, echoes the Nietzschean conception of morality. As for the construction of the narrative, intended to demonstrate how the novel in question tensions the definition of the romance genre, in that it reflects the transformations undergone by the novel form. We will review also the representations of women presented in the novel, trying to discern the relationship between these characters and the protagonist.

**KEYWORDS:** Brazilian Literature, Clarice Lispector, Novel, Moral, Female.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1 – UMA TENTATIVA DE RENOVAÇÃO</b> .....	12
1.1 A recepção crítica de <i>A Maçã no Escuro</i> .....	18
1.2 <i>A Maçã no Escuro</i> : conto, romance, livro de palavras .....	23
1.3 A voz no escuro: o foco narrativo de Clarice Lispector .....	34
<b>CAPÍTULO 2 – CRIME E LIBERTAÇÃO</b> .....	40
2.1 Inscricões do mal .....	42
2.2 Fugindo da linguagem .....	50
2.3 Crime e corporalidade .....	56
<b>CAPÍTULO 3 – REPRESENTAÇÕES DO FEMININO</b> .....	63
3.1 Ermelinda .....	66
3.2 Vitória .....	71
3.3 Do feminino ao feminino .....	74
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	79

## INTRODUÇÃO

A leitura de *A Maçã no Escuro*, quarto romance de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1961, impõe-se primeiramente como um desafio. O leitor desavisado, acostumado à linearidade do enredo da narrativa tradicional, tende a encontrar dificuldades em seguir o andamento deste que a própria autora afirmou ser seu livro mais bem estruturado. Olga de Sá, em *Clarice Lispector – A travessia do oposto*, afirma que o leitor esperado por este romance é o “leitor ‘de fruição’”. Que leia tudo, sem pressa, ‘pois o que chega à linguagem não chega ao discurso’” (SÁ, 2004, p. 69). O leitor-modelo, para usar o termo apresentado por Umberto Eco (2004, p. 35-49), do romance em questão deve estar preparado para acompanhar um movimento lento, marcado pela reflexão, à qual o leitor deve estar atento, a fim de perceber a riqueza do texto que se apresenta.

O romance narra a fuga de Martim, após o suposto cometimento de um crime, que, mais tarde saberemos, não se concretiza. Com a crença no assassinato da esposa, o protagonista se lança a uma jornada de isolamento e autoconhecimento, em que se questiona acerca dos valores da existência anterior ao crime. A trajetória da personagem estabelece uma circularidade, uma vez que Martim parte de uma negação à civilização, rumo à natureza e à animalização, para, no final da narrativa, dar-se a volta à norma, representada pelos quatro homens da lei que vão buscar a personagem na fazenda de Vitória.

A leitura que propomos pretende abordar tanto aspectos formais quanto temáticos envolvidos na compreensão desse romance de Clarice Lispector. Partiremos, em primeiro lugar, da análise de alguns textos da recepção crítica do romance. Não se trata de um levantamento completo, o que já foi realizado por outros pesquisadores da ficção clariciana, mas de uma tentativa de mostrar os caminhos mais comuns da recepção crítica de *A Maçã no Escuro*.

Realizado esse intento, passaremos a uma exploração da forma do romance. Se este é o livro mais bem estruturado de Clarice Lispector, nas palavras da própria autora, a análise da forma romanesca desse texto servirá, portanto, como uma elucidação acerca da construção do romance Clariciano. Para a compreensão da elaboração desse romance, tomaremos como base teorias sobre gênero literário, a fim de verificar

aproximações e distanciamentos em relação à noção tradicional. Nesse sentido, pretende-se refletir sobre a dificuldade de “classificar” essa narrativa como um romance, posto que a própria Clarice denominou-o de conto, durante sua elaboração, e o narrador o caracteriza como “um livro de palavras” (LISPECTOR, 1998b, p. 317).

No segundo capítulo, acompanharemos a trajetória de Martim, verificando, em suas reflexões, ressonâncias da concepção nietzschiana de moral. Benedito Nunes, em *Leitura de Clarice Lispector* (1973), ao se referir ao desenvolvimento da personagem central de *A Maçã no Escuro*, chama a atenção para o movimento de distanciamento da norma empreendido pela personagem. Segundo Benedito Nunes,

a personagem foge duplamente: das conseqüências do crime que cometeu e de seu próprio passado. E na medida em que foge fisicamente, o crime se transforma num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de evasão interior. Ele rejeita, juntamente com aquilo que foi, o código moral que infringiu (NUNES, 1973, p. 25).

Se Martim rejeita o código moral que infringiu, encontraremos em suas reflexões acerca desse código aproximações bastante nítidas com o pensamento elaborado por Nietzsche, em suas obras *Genealogia da moral* (1887), *Aurora* (1881), *Humano, demasiado humano* (1878) e *Além do bem e do mal* (1886). Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do mal*, coloca Clarice Lispector ao lado de pensadores como Schopenhauer, Nietzsche e Freud, “desmascaradores” da intimidade humana, que “denunciam a face suja e reversa da polidez social” (ROSENBAUM, 2006, p. 20). O comentário de Rosenbaum, somado à afirmação de Benedito Nunes, citada anteriormente, confirma a possibilidade de realização da aproximação a que nos propomos, entre Clarice Lispector e a filosofia nietzschiana, no que se refere ao questionamento dos valores morais e a ordem social.

Essa já foi discutida por outros pesquisadores, embora não tenhamos encontrado, em nossa pesquisa, referência ao romance em questão, exceto pela dissertação de mestrado de Gilberto Figueiredo Martins, que o faz por meio das relações entre filosofia e arte. Apontamentos nesse sentido também são encontrados no livro *A escritura nômade em Clarice Lispector*, de Simone Curi (2001), que o faz com relação à “vontade

de potência”, embora explore principalmente o conceito de nomadismo desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattary.

No terceiro capítulo, abordaremos a construção das personagens femininas do romance, Ermelinda e Vitória, buscando compreender a contribuição dessas personagens para a (re)construção do mundo e autoconhecimento de Martim. Embora não tenhamos encontrado estudos específicos acerca das representações do feminino em *A Maçã no Escuro*, Olga de Sá explora o tema em *A travessia do oposto*, estudo que nos servirá de referência, assim como o referido livro de Simone Curi, que também discute as representações das personagens femininas do romance em questão. Abordaremos ainda o fecho do ciclo empreendido por Martim, com a (re)estabilização do mundo e o retorno à ordem.

**Capítulo 1**  
**UMA TENTATIVA DE RENOVAÇÃO**

Desde sua estreia como romancista, com a publicação de *Perto do Coração Selvagem* (1943), Clarice Lispector parece receber a mesma abordagem crítica sugerida por seus primeiros apreciadores. Álvaro Lins e Antonio Candido, entre outros<sup>1</sup>, chamaram a atenção para a novidade que a estreante representava no cenário literário nacional, destacando recursos que viriam a se tornar característicos da obra da autora, como o monólogo interior, a elaboração da linguagem e a apreensão individual da realidade.<sup>2</sup> Visto por Antonio Candido como uma “tentativa de renovação” (CANDIDO, 1992, p. 93-102), *Perto do Coração Selvagem* representaria uma tentativa de adaptação da língua aos mistérios do pensamento, em que a narrativa se apresenta como “um instrumento real do espírito, apto a nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (CANDIDO, 1992, p. 98). Ainda segundo Candido, a romancista procura recriar o mundo partindo de suas próprias emoções, de sua própria capacidade de interpretação. A partir de então, os estudos acerca da linguagem se destacam no universo dos estudos da ficção clariciana, seja dos romances, dos contos, ou mesmo da produção jornalística.

Tendo em vista a produção literária brasileira pós 1930, em um período de relevantes mudanças no cenário político do país, com o fim da chamada República Velha, destacou-se a produção de romances com um marcante compromisso realista. Não se trata, entretanto, de afirmar nesse período uma retomada dos moldes realistas de fins do século XIX. Emergiu, naquele contexto, a produção literária de escritores regionalistas, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Érico Veríssimo, para citar apenas alguns dos que, segundo Alfredo Bosi, “ao realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma visão crítica das relações sociais” (BOSI, 2006a, p.389). Deve-se notar, nesses romancistas, a continuidade de uma tradição regionalista no romance brasileiro, fortemente marcada, contudo, pela realidade de sua época. O compromisso social e realista desses autores surge do momento histórico de sua produção, marcado por crises e acontecimentos que terminam por condicionar a criação literária desse grupo. Segundo Alfredo Bosi:

---

<sup>1</sup> Gilberto Martins, em sua dissertação de mestrado, aponta os primeiros críticos a apreciar *A maçã no escuro*, entre eles Geraldo Ferraz, Assis Brasil, Alcântara Silveira, Antônio Olinto.

<sup>2</sup> Entre os textos da recepção inicial do livro de estreia de Clarice Lispector, destacam-se os seguintes: CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação, in: *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1992; LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector in: *Os Mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963, p. 186-193.

O modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a revolução, o acelerado declínio do Nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria (BOSI, 2006a, 389).

Embora se tenham beneficiado de conquistas modernistas, como a exploração do vocabulário popular, por exemplo, esses escritores da corrente realista-regionalista ainda não mostravam uma inovação referente à linguagem no romance, em um tratamento estilístico ainda não plenamente realizado. Antonio Candido afirma que, assim como a seus contemporâneos norte-americanos ou europeus, falta a esses romancistas a capacidade de usar a língua como instrumento de pesquisa e descoberta. Para Candido, esses escritores, cuja qualidade como romancistas não é negada, não conseguem, pela maneira como se expressam, acrescentar efetivamente algo ao “mundo da expressão e do pensamento literário” (CANDIDO, 1992, p. 95), pois lhes falta

aquela funda densidade de pensamento, aquela capacidade de pensar com a sensibilidade e sentir com a inteligência, que faz o romancista de primeira água, o romancista que não dissocia o pensamento da sensibilidade nem vê o mundo alternadamente com uma ou com outra, mas segundo um único movimento de compreensão que é maturidade de pensamento e força criadora, é aprofundamento psicológico e é espontaneidade afetiva (CANDIDO, 1992, p. 95).

Segundo esse crítico, não existia, antes de Clarice Lispector, uma literatura brasileira reflexiva, que se pensasse enquanto se escrevia – a própria palavra ficcional problematizando a criação literária, as questões da representação. A seu ver, é com *Perto do Coração Selvagem* que se esboça essa tentativa de renovação da narrativa na qual a linguagem se exercita como pensamento.

Para Silviano Santiago, a boa literatura brasileira anterior a Clarice Lispector dependia da atribuição de um valor que lhe era extrínseco, ou seja, atribuído pela crítica literária na medida em que se aproximava ou se distanciava de eventos históricos. Segundo Santiago:

a caracterização e o desenvolvimento dos personagens e a trama novelesca naturalista que os metabolizava eram envolvidos, direta ou indiretamente, pelo acontecimento histórico e dele refluíam ou a ele confluíam, como afluentes que ganham significado pelo sentido que lhes é emprestado pelo caudal do rio aonde eles deságuam (SANTIAGO, 2004, p. 232).

Também Fábio Lucas, referindo-se à literatura brasileira no período pós-guerra, destaca o fato de que havia, nos romancistas da época, uma acentuada tendência ao documental, como uma continuidade à tradição realista-naturalista herdada do século XIX e retomada pelos romancistas da década de 30. O romance social procurava traduzir as relações no campo ou criticar os costumes das cidades, na obra de ficcionistas cuja originalidade residia na “fixação dos males da organização social, como origem do drama das personagens, das famílias e dos grupos descritos” (LUCAS, 1976, p. 100).

Paralelamente ao desenvolvimento desta literatura de cunho realista, surgem novos escritores dedicados ao chamado “Romance Introspectivo”, nos moldes de Machado de Assis e Raul Pompeia, como Lúcio Cardoso e Cyro dos Anjos. Poder-se-ia discutir a inclusão dos nomes de alguns dos escritores citados há pouco como realistas junto a estes, como Graciliano Ramos ou Érico Veríssimo, mas o que se verifica nestes escritores é a presença de um “realismo psicológico ‘bruto’” (BOSI, 2006a, p. 390), imerso em questões sociais de seu tempo, ao passo que no grupo ao qual nos referimos é destacada a presença de uma abordagem mais subjetiva do conflito eu/mundo, permeada por questões religiosas.

Se a literatura de Clarice Lispector, surgida nesse mesmo contexto histórico e social, não pode ser relacionada ao realismo crítico dos primeiros, tampouco se pode afirmar tranquilamente sua “filiação” à linha destes últimos. Clarice Lispector “é um rio que inaugura seu próprio curso” (SANTIAGO, 2004, p. 233). Em sua literatura, a noção de tempo é individualizada, de modo que a narrativa não se prende a acontecimentos históricos, partindo de uma percepção independente do passar do tempo, que se vincula muito mais ao desenvolvimento da personagem do que a eventos exteriores.

Para Luís Bueno, a maneira como a historiografia literária analisa a década de 30 favorece a visão de que Guimarães Rosa e Clarice Lispector seriam inauguradores de uma nova literatura no Brasil. Na opinião de Bueno, por representar quantitativamente a

maior parcela da produção da época, tende-se a ver no romance social, de cunho neonaturalista, a única via temática relevante do período. A segunda corrente do romance brasileiro de então, intimista ou psicológica, seria tão secundária que não chegaria a fundar uma tradição, ou seja, não serviria de base para o desenvolvimento do romance no Brasil. Luís Bueno, entretanto, afirma que, antes desses escritores (Lispector e Rosa), havia um ambiente literário apto a recebê-los, o que fez com que suas obras não caíssem no vazio. De acordo com Bueno:

Uma análise da recepção imediata de *Perto do Coração Selvagem* pode mostrar que a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreadora promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela (BUENO, 2006, p. 19).

O ambiente literário da época achava-se preparado para manifestações como a de Clarice Lispector devido à produção dos já referidos autores da corrente intimista, ou introspectiva, como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena ou Cyro dos Anjos, que seria, na realidade, bem mais numerosa do que se tem feito parecer pela historiografia literária. O diferencial da literatura de Clarice Lispector em relação a esses seus “precursores” seria, então, o resultado que esta alcança em termos de linguagem literária. Para Bueno:

Independente das diferenças de resultado a que chegaram Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, o que interessa frisar aqui é que a crítica pode considerar a aula de Clarice como a melhor até o momento de seu surgimento, mas carece de legitimidade a afirmação de que Clarice inaugurou entre nós uma ficção despreocupada de dar uma resposta imediata à realidade social e que incorporasse, em sua escrita, aspectos que uma crítica mais tradicional perceberia como adequada somente à poesia (BUENO, 2006, p. 21).

Importa, portanto, reconhecer a obra de Clarice Lispector como inserida em um contexto dominado, pelo menos quantitativamente, pelo romance social, preocupado com aspectos pontuais da realidade, apesar de já haver, na época, uma produção que favorecesse o surgimento de uma experiência literária renovadora como a que essa escritora representa. A inovação procedida por Clarice deve ser entendida como a busca de uma renovação da linguagem literária, um esforço na construção de uma expressão

nova, capaz de sintetizar o drama interior de seus personagens, ou a própria experiência da criação. Conforme Santiago:

A literatura de Clarice, na sua radicalidade, se alimenta da palavra, é ‘um mergulho na matéria da palavra’, ou seja, ela está na capacidade que tem a palavra de se suceder a uma outra palavra sem a necessidade de buscar um suporte alheio ao corpo das próprias palavras que se sucedem em espaçamento. Basta-lhe o suporte da sintaxe (SANTIAGO, 2004, p. 233).

No contexto da obra de Clarice Lispector, o romance *A Maçã no Escuro* deve ser entendido como um aprofundamento deste trabalho com a linguagem e com a experiência formal. Considerando as três narrativas que o antecedem, *Perto do Coração Selvagem* (1943), *O Lustre* (1946) e *A Cidade Sitiada* (1949), há, no quarto romance da escritora, um ainda maior distanciamento da realidade factual, priorizando a percepção interior da realidade e a capacidade da linguagem de expressar esta percepção. Segundo Fábio Lucas:

Nas primeiras obras, Clarice Lispector realizava mais o que chamaríamos de romance de ação. *A Cidade Sitiada*, por exemplo, estuda a modificação de um bairro, penetrado pelas necessidades urbanas, de inovações técnicas (as máquinas e o asfalto, por exemplo, que expulsam os animais). O teor das modificações se reflete na psicologia da personagem central (LUCAS, 1976, p. 111).

Se o crítico afirma que Clarice realizava o “romance de ação”, perceba-se também a afirmação de que as modificações se refletem na psicologia da personagem central. Em *A Maçã no Escuro*, diminui a importância da ação, aliás, diminui a ação, de modo que a ênfase recai na psicologia da personagem e nas transformações desta. A narrativa em questão se aproxima do que Alfredo Bosi chama de “romance de tensão transfigurada”. Neste tipo de narrativa:

O herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia (BOSI, 2006a, p. 392).

Este tensionamento do gênero romance a que Bosi se refere será abordado mais claramente adiante, na seção 1.2 deste capítulo.

### 1.1 A recepção crítica de *A Maçã no Escuro*

No que tange à abordagem feita pela crítica acadêmica a respeito de *A Maçã no Escuro*, podem-se perceber duas linhas principais que norteiam as análises. Em primeiro plano, apresentam-se os estudos filosóficos acerca da linguagem, seguindo a linha apontada por Benedito Nunes em *O Drama da Linguagem* (1995). Exemplo relevante deste modo de análise se encontra na dissertação de mestrado de Fernanda Mara Colucci Fonoff, intitulada “Martim: pescador de palavras (Estudo *d’A Maçã no Escuro*, de Clarice Lispector)”, em que a autora afirma que “a linguagem, em Clarice Lispector, não é apenas veículo de *expressão*; incorpora-se à totalidade da obra como elemento fundamental da *significação*” (FONOFF, 2002, p. 14). A pesquisa de Fonoff busca compreender, com base em conceitos da psicanálise, o processo de individuação de Martim. Nesse processo, a busca de Martim por uma linguagem própria seria, então, paralela ao tensionamento da linguagem na elaboração do romance.

Outro trabalho que aborda o romance é a dissertação de mestrado de Gabriela Lírio Gurgel, publicada em livro em 2001 pela editora 7 Letras, sob o título *A procura da palavra no escuro – Uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. A autora considera *A Maçã no Escuro* como ponto de partida para sua análise, que busca, na obra de Clarice Lispector, a construção de uma linguagem que lhe seja própria, distinta da linguagem comum. “Com o crime, o homem havia matado a linguagem dos outros” (GURGEL, 2001, p. 13). Assim, o romance é tomado como referência a partir da qual se dá a análise da linguagem elaborada por Clarice Lispector em sua obra. Ainda segundo Gurgel:

A estruturação minuciosa de *A Maçã no Escuro* [...] deve-se a uma escolha e uma dificuldade: a descoberta de uma linguagem e seu exercício – os dois aspectos entrelaçados como se ambos só pudessem existir juntos, apesar das diferenças (GURGEL, 2001, p. 13).

Tanto a leitura de Gurgel quanto a de Fonoff trazem a linguagem ao centro da discussão de *A Maçã no Escuro*. É importante ressaltar que *A Maçã no Escuro* ganha, na interpretação dessas pesquisadoras, um aspecto eminentemente metalinguístico, na medida em que o trabalho de elaboração da linguagem de Martim se configura como representativa do trabalho de estruturação romanesca. Como afirmamos anteriormente, não se pode negar a importância do aspecto metalinguístico e do estudo da linguagem na análise da literatura de Clarice Lispector, visto que este é o primeiro que chama a atenção da crítica desde a recepção do romance de estreia da escritora e se impõe como fundamental para a leitura da produção clariciana.

Outro exemplo importante de análise do romance de Clarice Lispector é o trabalho de Paschoal Farinaccio (2004). Em seu texto *A Questão da Representação e o Romance Brasileiro Contemporâneo*, Farinaccio discute o romance *A Maçã no Escuro* pelo viés da crise da representação. Após a discussão de *PanAmérica* (1967), de José Agripino de Paula, e *Quarup* (1967), de Antônio Callado, o autor aponta o romance de Clarice Lispector como “um evento revolucionário no que toca à representação” (FARINACCIO, 2004, p.111). Segundo Farinaccio:

Não por acaso, Lispector intitula o primeiro capítulo do romance, (...) “Como se Faz um Homem”, o que de pronto coloca à vista do leitor o princípio construtivo que aí se tematizará e se exporá como precaríssima definição do que possa ser ou vir a ser o “homem”: “como se faz...” (FARINACCIO, 2004, p.111).

Para Farinaccio, *A Maçã no Escuro* tematiza a questão da representação, por meio do questionamento das noções de verdade, de formulação da própria condição humana como imitação de papéis sociais pré-estabelecidos. O autor discute, em seu texto, o conceito de representação como aproximação ou distanciamento da realidade factual. Sendo assim, a relevância do romance em questão estaria exatamente em colocar em xeque a noção de “real”, de “realidade” construída por meio da linguagem, ou seja, no romance de Clarice Lispector, a realidade a ser mimetizada é ela própria imitação. Segundo Farinaccio:

ela [Clarice Lispector] nos dirá sobre a *mimesis* cotidiana enquanto jogo de semelhanças e diferenças (certamente mais de semelhanças do que de diferenças); jogo que tem por função regular nossas representações sociais no dia-a-dia, sempre conforme expectativas de ordem coletiva e previamente dadas (FARINACCIO, 2004, p.112).

A questão discutida se estende ainda ao aspecto metalinguístico do romance, em que o autor problematiza a tentativa frustrada de Martim de se expressar por meio da escrita, como forma de ordenar seus pensamentos. Assim, o autor destacará Clarice Lispector como uma exceção no grupo de seus contemporâneos, por se perceber nestes uma estreita relação com o contexto político e social da época, enquanto a literatura de Clarice tocava a questão da representação propriamente literária, que “enquanto se formula, questiona suas próprias premissas e sua coerência formal” (FARINACCIO, 2004, p.114).

Seguindo esta mesma direção apontada por Farinaccio, encontra-se o trabalho de Luiz Antonio Mouzinho Magalhães. O foco da leitura realizada por Magalhães, em sua tese de doutoramento, intitulada *Clarice Lispector e os jardins da razão*, é o lugar-comum na obra da autora. O lugar-comum, como o autor o vê, funciona, ao mesmo tempo, como “clichê, cristalizado em posturas sociais: chavões, alojados no discurso do diálogo comum, no discurso informativo (da mídia), no próprio discurso da literatura”, e como o “momento da possibilidade do laço social” (MAGALHÃES, 2002, p. 25), ou seja, momento em que o laço social instaura-se, estabiliza-se e ordena o mundo.

O estudo de *A Maçã no Escuro*, contido na parte II da tese de Magalhães, inicia-se, primeiramente, da ideia de *fenomenologia e percepção*, baseando-se nas teorias de Merleau-Ponty. Para Magalhães, a fenomenologia segue um movimento de desnaturalização, ou seja, consiste em um afastamento do lugar-comum como prisão da percepção. Assim, o autor apontará, na ficção de Clarice Lispector, um movimento constante no sentido de estabelecer um contato mergulhado na experiência, mas afastado do lugar-comum, que seria um empecilho ao desenvolvimento desta percepção, no que, segundo o autor, esta ficção apresenta afinidades com as proposições de Merleau-Ponty.

Merece ainda destaque o trabalho de Ercília Bittencourt Dantas, intitulado *Dialética do escuro e das luzes em Clarice Lispector*, no qual o romance é analisado à

luz da Teoria Crítica, de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, mais especificamente em *Dialética do Esclarecimento* (1947). A autora estabelece uma relação entre as reflexões da Escola de Frankfurt e o quarto romance de Clarice Lispector, primeiro por serem contemporâneos, ou seja, terem surgido de um mesmo contexto histórico (deve-se lembrar que o romance foi escrito na década de 50, enquanto sua autora morou na Inglaterra e nos Estados Unidos). O esforço de Dantas é relevante no sentido de apontar um viés histórico para a leitura de Clarice Lispector. Tradicionalmente, uma leitura um tanto ingênua da obra de Clarice tende a ver relação com a realidade social apenas em *A Hora da Estrela* (1977). Nesse ponto, a análise de Dantas se aproxima da leitura que propomos, de enxergar em Martim um esforço de negação de uma sociedade imitativa, padronizada e manipulável.

Menos numerosos, embora não menos relevantes, são os trabalhos que discutem a obra de Lispector sob a perspectiva formal. Nesses textos, busca-se a situação da autora entre os continuadores das conquistas do modernismo, na conquista de uma expressão própria e renovada. Um exemplo dessa abordagem se encontra na dissertação de mestrado de Lenilde Ribeiro Lima. Seu texto, *Um batear poético na obra de Clarice Lispector*, é exatamente aquilo que seu título anuncia: um levantamento, um garimpo, na prosa de Lispector, de fragmentos de texto que se configurem como poesia incrustada na prosa. Segundo Lima, “os textos de Clarice Lispector são poemas, não por serem apresentados sob a forma convencional dada ao poema, mas pela ‘representação elaborada’ e pela reverberação do seu eco no leitor” (LIMA, 2008, p. 32). O que Lima chama de “poemas” na prosa de Clarice Lispector, são trechos em que os recursos poéticos já reconhecidos pela crítica se mostram mais evidentes, a ponto de estes trechos poderem ser reorganizados em verso. Em *A Maçã no Escuro*, a autora destaca seis “poemas”. Observe-se, por exemplo, o seguinte texto:

Passado

De tal modo  
já havia acontecido  
o que quer que fosse,  
e de tal modo se haviam ligado  
os elos invisíveis  
que, ao fim de sete dias,  
sucederá uma coisa  
de que inesperadamente

se toma consciência: um passado (LISPECTOR, in LIMA, 2008, p. 69).

A autora não analisa individualmente os poemas retirados do romance, limita-se apenas a extraí-los e apresentá-los, após um breve comentário do texto em que estão inseridos, como uma evidência da “poesia intensa” (LIMA, 2008, p. 69) presente na prosa de Clarice Lispector.

A leitura da crítica acadêmica de *A Maçã no Escuro* nos leva à percepção da indissociabilidade entre forma e conteúdo na obra de Clarice Lispector, de uma maneira geral. Mesmo os trabalhos voltados à análise filosófica dos textos não deixam de destacar a relação entre a temática analisada e a linguagem e a forma empregada para a expressão desses temas. Assim também os textos voltados à análise formal da obra não desprezam o conteúdo expresso, levando-nos a refletir sobre uma ligação fundamental entre forma e conteúdo.

Vale ressaltar que, com poucas exceções, os trabalhos acadêmicos dedicados à análise da obra de Clarice Lispector não se debruçam exclusivamente sobre um romance específico. É comum que se analisem vários textos da autora no mesmo estudo; alguns, inclusive, abordando, simultaneamente, romances, contos e crônicas. Tal atitude da crítica aponta no sentido de perceber uma unidade no projeto literário clariciano, seja esta unidade formal ou temática. Os estudiosos buscam uma linearidade no desenvolvimento da produção literária da autora, apontando vínculos entre as obras e mesmo as mudanças sofridas por um mesmo texto em publicações distintas, como é o caso da comparação que Lenilde Ribeiro Lima (2008, p. 44-47) realiza entre um texto, publicado em *A Paixão Segundo GH* (1964) e, novamente, em *Onde Estivestes de Noite* (1974).

Nas leituras realizadas até aqui sobre a recepção crítica de *A Maçã no Escuro*, encontramos poucas e breves discussões a respeito das representações do feminino, aspecto que será tratado no terceiro capítulo desta dissertação. Essa análise será importante porque três mulheres contribuirão para o autoconhecimento do protagonista Martim.

Esses brevíssimos apontamentos sobre a recepção crítica da ficção clariciano serviram, inicialmente, apenas para explicar o que temos percebido em nossas leituras: dois caminhos de interpretação – um de cunho filosófico, articulado à linguagem e ao

existencialismo, e outro de cunho formal. Em nossa dissertação, no entanto, procuraremos pôr em diálogo essas duas vertentes de análise, quando for conveniente e produtiva à nossa discussão.

Aqui, adotaremos a perspectiva de que a análise formal do romance não se desvincula da discussão temática. Partindo do estudo da estrutura do romance, com base em um questionamento da noção de gênero (literário) na obra de Lispector, adotaremos uma postura de diálogo entre as duas abordagens, seguindo a noção de ruptura do convencional. Ruptura no sentido formal, com relação ao gênero do texto, e ruptura social e filosófica, na análise da trajetória da personagem Martim.

A seguir, discutiremos a forma narrativa de *A Maçã no Escuro* e a dificuldade de classificá-lo quanto ao gênero literário, o que comprova que Clarice Lispector levou adiante o seu projeto de renovação do romance brasileiro iniciado com *Perto do Coração Selvagem*.

## **1.2 A Maçã no Escuro: conto, romance, livro de palavras**

*“...usaria tantas palavras, tantas a ponto de se formar  
um livro de palavras.”  
Clarice Lispector (A Maçã no Escuro)*

A leitura da obra de Clarice Lispector revela uma identificação temática em suas narrativas. Tanto nos contos como nos romances, a narrativa é centrada na experiência individual dos personagens, trazida à tona por uma voz narrativa que, seja em primeira ou terceira pessoa, se aproxima da personagem e guia o leitor por essa tortuosa vida interior. No quarto romance da escritora, *A Maçã no Escuro* (1961), a reflexão quanto ao gênero leva a um questionamento acerca da estrutura romanesca, dado o texto em questão apresentar características que fazem o leitor acreditar estar diante de um conto muito estendido.

Tal questionamento se justifica, se considerarmos a fase de gestação do texto, em que o gênero do mesmo parece se apresentar ainda indefinido. Em carta datada de 11 de janeiro de 1954, Clarice Lispector declara a Fernando Sabino estar “trabalhando mal e

mal num romance ou novela, lutando contra uma impressão muito certa de inutilidade” (LISPECTOR, *apud* SABINO, 2003, p. 117). Pode-se perceber, por esta declaração, que o texto em elaboração não foi “encaixado” por sua autora em um gênero pré-determinado, e que sua estrutura seria definida pelo andamento que a narrativa tomasse.

Em sua obra *A Leitora Clarice Lispector*, Ricardo Iannace afirma que, após a leitura de *O Lobo da Estepe*, do alemão Hermann Hesse, Clarice Lispector inicia a elaboração de um conto “que não acabava mais” (IANNACE, 2001, p. 71). Conto este que teria sido abandonado ainda em fase de elaboração. Segundo este crítico:

A propósito do conto que “não acabava mais” – aquele originado a partir da leitura de *O Lobo na Estepe* e escrito na adolescência –, talvez conviesse não considerá-lo totalmente destruído. Anos depois parece se reintegrar, sob nova estruturação, numa das narrativas de maior densidade da autora: *A Maçã no Escuro* (IANNACE, 2001, p.71).

Se a escritura de um conto “que não acabava mais” é retomada para a elaboração de *A Maçã no Escuro*, convém o questionamento acerca da permanência de determinadas características do conto na estrutura deste romance. Em diversos aspectos, o texto de *A Maçã no Escuro* parece provocar uma ruptura com relação à definição tradicional de gênero. É possível que tal questionamento se explique por meio desta fusão realizada entre a forma do conto e do romance, o que resulta em um texto híbrido, de classificação problemática. Para Massaud Moisés,

[o] conto é, do prisma de sua história e de sua essência, a matriz da novela e do romance, mas isto não significa que deva poder, necessariamente transformar-se neles. Como a novela e o romance, é irreversível: jamais deixa de ser conto a narrativa que como tal se engendra, e a ele não pode ser reduzido nenhum romance ou novela (MOISÉS, 1979, p.19).

A partir destas reflexões, propomo-nos à investigação das características formais de *A Maçã no Escuro*, a fim de perceber relações entre a forma do conto e do romance de Clarice Lispector. Não se trata de uma tentativa de classificação rígida quanto ao gênero, mas de compreender o processo de elaboração desta que é uma de suas mais densas narrativas.

Para uma melhor compreensão da forma da narrativa de Clarice Lispector, faz-se necessária uma revisão das principais características do conto e do romance, discutidas por Massaud Moisés, Ricardo Piglia e Alfredo Bosi, para o conto; e Marthe Robert, Michel Butor e, novamente, Massaud Moisés, para o romance. Segundo Benedito Nunes:

o conto de Clarice Lispector respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa (NUNES, 1995, p. 83).

A respeito destas características fundamentais do conto a que Nunes se refere, deve-se considerar que o conto é “do ângulo dramático, unívoco, univalente” (MOISÉS, 1979, p. 20). Neste sentido, pode-se perceber em *A Maçã no Escuro* a unidade dramática em torno da personagem central, Martim, que constitui o eixo ao redor do qual se desenvolve a narrativa. Assim como no conto, o romance em questão restringe a ação a um número reduzido de personagens, bem como a um curto recorte temporal e espacial, o que justifica a identificação do texto com a estrutura das narrativas curtas. Para Moisés, “o drama nasce [no conto] quando se realiza o impacto de duas ou mais personagens, ou de um personagem com suas ambições e desejos contraditórios” (MOISÉS, 1979, p.20). A fuga de Martim após o suposto cometimento do crime, que define esse embate, é que dá a tônica do drama a ser desenvolvido no romance, em que serão narradas as transformações por que passa a personagem. Vale ressaltar que o motivador da ação, o crime de Martim, acontece antes mesmo do início da narrativa, apresentando-o já em fuga. Segundo Silviano Santiago, “o acontecimento em Clarice transforma a personagem, fortalecendo o indivíduo” (SANTIAGO, 2004, p. 23), sendo assim, o fato perde em importância, sendo valorizado o antes e o depois criado por este, ou seja, a repercussão do acontecimento no indivíduo. Essa observação, somada à introspecção, característica determinante das narrativas de Clarice Lispector de que trataremos mais adiante, corrobora a dificuldade ou o cuidado que se deve ter ao tentar uma classificação rígida dessa narrativa em um gênero específico.

Situação análoga é encontrada em outros textos de Clarice Lispector, como, por exemplo, *A Paixão Segundo GH*, em que, na nota de apresentação da editora, pergunta-

se à autora se o texto em questão é romance ou novela, ao que ela responde não haver ainda pensado nisso. Considerando o grau de ironia contido nessa resposta, podemos perceber o quanto é tensionada na elaboração da narrativa de Clarice Lispector a questão do gênero, que é desconstruído para se adaptar à matéria a ser narrada. Essa desconstrução se revela, segundo Maria Consuelo Cunha Campos, “tanto implicitamente, através da construção de seu texto, quanto explicitamente através de declarações, atitudes e mesmo enunciados textuais” (CAMPOS, 1987, p.6). Tal tensionamento se pode perceber claramente em *A Maçã no Escuro*, que possui uma estrutura limiar com relação ao gênero e traz características próprias que o diferenciam e impedem qualquer tentativa de classificação rígida.

O desenvolvimento da narrativa no conto e no romance de Clarice Lispector apresenta diversas semelhanças, tanto temáticas quanto formais. Os contos, conforme afirma Nunes, “seguem o mesmo eixo mimético dos romances, assente na consciência individual como limiar originário do relacionamento entre o sujeito narrador e a realidade” (NUNES, 1995, p. 83). Essas semelhanças se fazem notar com mais evidência em *A Maçã no Escuro*. Entretanto, ao estendermos nossa consideração aos outros romances da escritora, perceberemos que apresentam, em maior ou menor escala, a mesma unidade dramática presente no texto em questão.

A estrutura narrativa de *A Maçã no Escuro* pode ser comparada, por exemplo, à do conto “Amor”, incluído na coletânea *Laços de Família* (1960). Neste conto, Ana, a personagem central, apresenta inicialmente uma condição tranquila, estável. Após um acontecimento inesperado, o encontro com um cego mascando chicletes, a tranquilidade de Ana é abalada. Nas palavras de Nunes:

Depois de atingir o ápice, a história continua, à maneira de um anticlímax. De fato, a situação que se degradou recompõe-se no final do conto, quando Ana regressa à casa e à normalidade entre os braços do marido. O desfecho de *Amor* deixa-nos entrever que o conflito apenas se apaziguou, voltando à latência de onde emergira (NUNES, 1995, p. 86).

O mesmo processo de (re)estabilização do mundo pode ser visto em *A Maçã no Escuro*. Assim como em *Amor*, um acontecimento (o crime) desestabiliza o mundo da personagem, Havendo, posteriormente, o apaziguamento do conflito, representado neste

caso pela punição ao crime de Martim. A ordem degradada com o crime, agora reconhecido como tal, será recomposta com a prisão de Martim pelos quatro homens que o foram buscar na fazenda de Vitória.

Em contraposição a essa unidade dramática referente ao conto, deve-se considerar que, na novela e no romance, normalmente se apresenta uma pluralidade dramática para a qual não há limites numéricos pré-estabelecidos. O que não é o caso da narrativa de Clarice Lispector, em que, seja no conto ou no romance, desenvolve-se de maneira monocêntrica<sup>3</sup>.

Além da unidade dramática, há que se referir, na estrutura do conto, a outros elementos: o espaço e o tempo. Segundo Moisés, “o lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito” e “os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em um curto lapso de tempo” (MOISÉS, 1979, p.22). Em *A Maçã no Escuro*, podemos perceber esta restrição espacial e temporal. Toda a ação do conto se dá no descampado (na primeira parte) e na fazenda (segunda e terceira partes), com uma duração que parece indeterminável, sabemos apenas tratar-se de meses. A confusão temporal no romance pode ser entendida pela observação da passagem abaixo:

Lentamente sua força se reconstituía, e foi assim que se passou a primeira semana, a maior de todas as que ele passou no sítio. No fim da primeira semana, Vitória havia meses o governava arduamente, havia meses o homem suava num aprendizado penoso (LISPECTOR, 1998b, p. 83-84).

Observe-se que, ao mesmo tempo em que descreve a primeira semana que passou no sítio, afirma-se que Vitória o governava há meses. A marcação da passagem do tempo no romance é análoga à percepção do tempo pela personagem. Assim, a confusão mental de Martim leva o narrador à aparente contradição de afirmar terem passado meses ou apenas uma semana. Trata-se, na verdade, de um recurso que revela a crescente aproximação entre narrador e personagem. Tal característica pode ser

---

<sup>3</sup> Segundo Benedito Nunes, o protagonista “é a origem e limite da perspectiva mimética, eixo através do qual se articula o ponto de vista que condiciona a forma do romance como narrativa monocêntrica, isto é, como narrativa desenvolvida em torno de um centro privilegiado que o próprio narrador ocupa. Em suma, a posição do narrador se funde, ou tende a fundir-se, nessa forma, com a posição da personagem” (NUNES, 1995, p. 28).

explicada, se considerarmos que o tempo é psicológico nessa narrativa. Para Moisés, neste tipo de romance:

o espaço ocupa papel secundário, visto que tudo ocorre num tempo puro, isto é, livre de qualquer relacionamento com o espaço. Na verdade o espaço torna-se uma categoria mental, situa-se “dentro” e não “fora” da personagem ou do romancista (MOISÉS, 1979, p.214).

A introspecção é característica determinante nas narrativas de Clarice Lispector. A ênfase que a autora dá às reflexões relativiza a importância dos fatos, de maneira que os conceitos de espaço e de tempo se diluem e passam a ser apresentadas impressões dos personagens. No romance em questão, como já afirmamos, o centro da narrativa é Martim. Assim, é desse ponto de vista, ou seja, pela percepção interior deste personagem, que se devem considerar todas as noções de espaço e tempo apresentadas. Em relação à forma do conto brasileiro contemporâneo, Alfredo Bosi toma como ponto de apoio para sugerir uma análise da prosa de Clarice Lispector a expressão “introspecção de segundo grau”, aplicada em primeira instância à prosa de Osman Lins. Segundo Bosi:

A prosa de Clarice faz-se aos poucos, move-se junto com os seus exercícios de percepção, e tateia, e não pode nem quer evitar o lacunoso, ou o difuso, pois o seu projeto de base é trazer as coisas à consciência, a consciência a si mesma. O que resulta em um andamento penoso, ingrato, onde o vagamente banal alterna com revelações súbitas, mas decisivas (BOSI, 2006b, p 15-16).

A afirmação de Bosi se aplica perfeitamente ao romance *A Maçã no Escuro*, no qual o andamento sugere uma diluição do enredo, dada a característica a que já fizemos referência de que a importância dos fatos na narrativa de Clarice Lispector é relativizada<sup>4</sup>. Situação exemplar desse tipo de andamento do enredo pode-se encontrar, por exemplo, na cena do primeiro contato de Martim com as vacas no curral. Neste ponto do romance, entre a chegada do homem à porta e seu primeiro passo à frente para o interior do curral, o narrador se ocupa por página e meia das reflexões de Martim

---

<sup>4</sup> Os romances psicológicos ou “analíticos” caracterizam-se pela ausência ou amortecimento do enredo. Está visto que o *plot* constitui uma exigência básica das narrativas de ficção, mas o romance “vertical” pode afastá-lo do primeiro plano a ponto de fazer que o suponhamos ausente. (MOISÉS, 1979, p.222)

diante da nova situação. Este é o procedimento adotado, visto que a cada acontecimento exterior correspondem diversas transformações interiores na personagem, como se pode perceber no seguinte trecho:

Num suspiro resignado, pareceu ao homem lento que “não olhar” também seria o seu único modo de entrar em contato com os bichos. Imitando as vacas, num mimetismo quase calculado, ele ali em pé não olhou para parte alguma, tentando ele também dispensar a visão direta. E numa inteligência forçada pela própria inferioridade de sua situação deixou-se ficar submisso e atento. Depois, por um altruísmo de identificação, foi que ele quase tomou a forma de um dos bichos. E foi assim fazendo que, com certa surpresa, inesperadamente pareceu entender como é uma vaca (LISPECTOR, 1998b, p. 96).

A introspecção da narrativa se faz perceber pela maneira como cada pequeno comportamento é explicado. Se o homem não olha diretamente para as vacas num primeiro momento, é feita uma justificativa para tal, de modo que o narrador revela não apenas o exterior, mas uma razão íntima somente perceptível por meio da sondagem psicológica da personagem. Desta forma, a transição entre interior e exterior também se dilui, sendo narradas paralelamente percepções externas (o fato de o homem estar de pé, por exemplo) e percepções internas (como “entender” o que é uma vaca). Apesar de afirmar que o conto foge do instrospectivismo por ter a realidade “concreta e viva” como terreno de eleição, Massaud Moisés defende que o monólogo interior possa ser utilizado na elaboração do conto. Para ele:

No tocante à derradeira modalidade, embora rara, pode ser usada sem ofender a estrutura do conto, porquanto o narrador apenas transfere para o monólogo interior o diálogo que a personagem travaria com outra. De qualquer forma, trata-se dum requintado expediente formal, de complexo e difícil manuseio (MOISÉS, 1979, p. 30).

Vale ressaltar que, no capítulo destinado ao estudo do conto, para exemplificar o procedimento do monólogo interior, o autor utiliza um trecho extraído do primeiro romance de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*. O que, por si só, não configura uma contradição por parte do crítico, uma vez que, como já evidenciado, os contos e os romances de Clarice seguem o mesmo eixo mimético. O fato de o crítico

utilizar um romance como exemplo em um capítulo destinado ao conto corrobora ainda a tese de que, no que se refere às narrativas de Clarice Lispector, a classificação com relação ao gênero não pode ser tomada literalmente, dada a constante tensão em que o exercício literário da autora mantém tal noção. Ainda tratando do expediente do tempo psicológico, do qual o monólogo interior é importante instrumento, Moisés afirma que

*Perto do Coração Selvagem* (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, exemplifica flagrantemente a aplicação do tempo psicológico em ficção. Aliás, seus outros romances (*O Lustre*, 1946, e *Maçã no Escuro*, 1962) revelam igual tendência. Na verdade, Clarice Lispector representa na atualidade literária brasileira (e mesmo portuguesa) a ficcionista do tempo por excelência: para ela, a grande preocupação do romance (e do conto) reside no criar o tempo, criá-lo aglutinado às personagens (MOISÉS, 1979, p.190).

Outro aspecto a ser abordado na percepção de elementos concernentes ao conto na estrutura de *A Maçã no Escuro* é a quantidade de personagens. No centro da ação, temos Martim, que tem sua transformação narrada e, como seus coadjuvantes, encontramos Vitória e Ermelinda. Estas personagens merecem destaque, uma vez que, em determinados momentos do texto, recebem do narrador a mesma atenção que Martim, ou seja, têm seus conflitos interiores revelados pela voz narrativa, o que atesta sua importância na formação do protagonista. É em Vitória e Ermelinda que Martim encontrará o contraponto de suas ações. Vitória representa a autoridade, a propriedade, enquanto Ermelinda, personagem mais lírica do romance, representa a fragilidade e a delicadeza, que, entretanto, desconcertavam Vitória e provocam nela uma constante inquietação. Os outros personagens do romance, como a mulata e a filha (que nem chegam a ser nomeadas), Francisco, o empregado da fazenda, o professor, o prefeito de Vila Baixa, são referidos apenas de passagem e têm pouca participação no desenvolvimento da narrativa. Com relação a este aspecto, Massaud Moisés afirma que, no conto,

as personagens tendem a ser estáticas ou planas: porque as surpreende no instante climático de sua existência, o contista as imobiliza no tempo, no espaço e na personalidade. Em vez de crescerem diante de nós, como as personagens de romance, oferecem apenas uma faceta de seu caráter, não importa a mais importante, como que à luz do microscópio: desse ângulo, o

conto semelha uma tela em que se fixasse, plasticamente, o apogeu de uma situação humana (MOISÉS, 1979, p. 26-27).

Nesse sentido, deve-se ressaltar que o objeto da narração em *A Maçã no Escuro* é exatamente a transformação da personagem, o que o afasta da personagem do conto, na acepção de Moisés. Tal fato se explica com base na primeira das *Teses sobre o conto*, elaboradas por Ricardo Piglia, segundo o qual “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.89). A história da superfície, no caso da narrativa de Clarice, trata da fuga de Martim, sua acolhida na fazenda e sua posterior prisão. A relevância da personagem aparece quando levamos em consideração a história de profundidade. É onde se encontra o seu embate moral, que se transforma durante a narrativa, em um movimento que vai da destruição à reordenação do mundo, assim como ocorre no conto *Amor*. Segundo Piglia,

o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta (PIGLIA, 2004, p. 94).

Como se pode perceber pelas considerações realizadas até agora, encontramos, na estrutura de *A Maçã no Escuro*, traços reveladores do conto de que esta narrativa se originou. Tais características, entretanto, não se mostram conclusivas para a classificação dessa narrativa como um conto. O que se pode perceber é que o texto em questão é um exemplar do romance moderno, que, segundo Marthe Robert, “apropria-se de todas as formas de expressão, explorando em benefício próprio todos os procedimentos sem nem sequer ser solicitado a justificar seu emprego” (ROBERT, 2007, p. 13).

Em suas considerações acerca da evolução do romance, Massaud Moisés chama a atenção para as transformações sofridas por esse gênero, evidenciando sua diluição ou metamorfose, o que corresponderia “ao fim da literatura como a entendemos hoje” (MOISÉS, 1979, 153). Nas palavras de Moisés:

É o que já se vai observando no fato de o conto, a novela, o romance e a poesia tenderem a ser não-conto, não-novela, não-poesia, ou melhor ainda, antinovela, anti-romance e anti poesia. Entenda-se, porém, que essa tendência para o “não” ou o “anti” em literatura equivale a uma reação natural contra a saturação interna operada em todas as fôrmas literárias cultivadas desde o estabelecimento do Romantismo, e saturação significa não raro declínio e empobrecimento das características fundamentais do conto, novela, romance, poesia, etc (MOISÉS, 1979, p.154).

O movimento, segundo Moisés, seria no sentido de acabar com o mau-conto, o mau-romance etc. Nesse sentido, Clarice Lispector se apresenta como um dos autores que, conscientemente, rompem com as estruturas tradicionais a fim de dar a forma adequada a suas narrativas, fato que a coloca, ao lado de Guimarães Rosa, entre os renovadores da forma romanesca tradicional. No que concerne ao romance, entretanto, o que se pode perceber é que a forma romanesca se apresenta modernamente como gênero capaz de se adaptar à realidade narrável. Pode-se dizer, com relação ao romance moderno que, para cada história a ser contada, existe uma forma adequada a ser utilizada. Assim, o que vai determinar a escolha da forma narrativa é a matéria narrada. Segundo Michel Butor:

Existe uma certa matéria que quer ser dita; e, em certo sentido, não é o romancista que faz o romance, é o romance que se faz sozinho, e o romancista é apenas o instrumento de seu nascimento, seu parteiro; e sabe-se que ciência, que consciência, que paciência isso implica (BUTOR, 1974, p. 17).

Para a realização de sua proposta, o romancista (ou o romance) lança mão dos mais diversos recursos, dos mais diversos gêneros. Nesse sentido, a aproximação que se encontra entre a estrutura do conto e do romance de Clarice Lispector, seja temática ou formal, é fruto dessa relação “muitas vezes agônica entre a opção narrativa e o mundo narrável” (BOSI, 2006b, p. 9). Partindo deste princípio, o questionamento acerca da estrutura muda de foco: em vez de se perguntar se a narrativa em questão se define como um conto ou um romance, deve-se questionar se a opção narrativa realizou o objetivo a que se propunha. Impõe-se então outro questionamento: a que se propõe a escritura de *A Maçã no Escuro*? A resposta a esta questão se revela com a afirmação já

citada anteriormente de Ricardo Piglia, de que um conto narra paralelamente duas histórias. A proposta de Clarice Lispector parece ser a de revelar o embate moral de Martim diante da destruição e reconstrução de seu mundo. Para tanto, a autora lança mão dos recursos narrativos que considera necessários. Quanto à apropriação dos outros gêneros realizada pelo romance, Marthe Robert afirma que:

Da literatura, o romance faz o que quer: nada o impede de utilizar para seus próprios fins a descrição, a narração, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, o discurso; nem de ser a seu bel-prazer, sucessiva ou simultaneamente, fábula, história, apólogo, idílio, crônica, conto, epopéia; nenhuma prescrição, nenhuma proibição vem limitá-lo na escolha de um tema, um cenário, um tempo, um espaço; nada em absoluto o obriga a observar o único interdito ao qual se submete em geral, o que determina sua vocação prosaica: ele pode, se julgar necessário, conter poemas ou simplesmente ser “poético” (ROBERT, 2007, p. 14).

Assim, superando a noção de gênero, Clarice Lispector constrói uma narrativa densa, de estrutura complexa, que demonstra uma profunda reflexão acerca da natureza humana. Deve-se, ainda, considerar uma reflexão metalinguística contida no final do romance, quando Martim se resigna à ideia de ser preso na esperança de, na prisão, conseguir escrever “sua confusa mensagem”, a sua própria história:

“Sobretudo”, pensou ele, “juro que no meu livro terei a coragem de deixar inexplicado o que é inexplicável.”  
 Aliás — pensou então — a dificuldade não tinha a menor importância, pois por ser difícil de resumir é que ele usaria tantas palavras, tantas a ponto de se formar um livro de palavras. O que lhe agradou, já de início. Porque ele gostava de quantidade também, não só de qualidade, como se diz de goiabada; e, se estava cansado, ele também era um guloso, porque, afinal, o que é maior é sempre melhor do que é menor, embora nem sempre. Um grosso livro, pois. Ele o dedicaria assim: “Em homenagem aos nossos crimes”. Ou, quem sabe, talvez: “Aos nossos crimes inexplicáveis” (LISPECTOR, 1998b, p. 317).

Esta parece ser a melhor definição para a narrativa que estamos analisando, um texto que explica o que pode ser explicado, mas tem a coragem de deixar inexplicadas coisas inexplicáveis. O gênero é uma dessas coisas. Um romance em que a autora usou todas as palavras que julgou necessárias, tantas a ponto de formar um livro de palavras.

Após discutirmos a forma de *A Maçã no Escuro*, julgamos pertinente refletir, também, sobre a configuração do narrador, elemento primordial para a estruturação da narrativa, como veremos na próxima seção.

### 1.3 A voz no escuro: o foco narrativo de Clarice Lispector

*Este também é o relato de um crime e de desejos antigos.  
Quanto à realidade, ela pertence a si própria.  
(Clarice Lispector. Prefácio excluído de A Maçã no Escuro.)*

Nas discussões acerca do gênero narrativo, notadamente sobre o romance, o narrador ocupa um espaço de relevância. Tradicionalmente, a posição do narrador tem sido estudada a fim de se perceberem vários aspectos, como o lugar da experiência, o ponto de vista da observação etc. É praticamente impossível encontrar um estudo realizado sobre um romance sem que o problema do foco narrativo tenha sido abordado.

Em suas *Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin compõe o retrato de dois tipos de narradores: o homem que não saiu de sua terra e conhece suas histórias e tradições e o viajante. Nesta distinção, podemos ver exemplificados os dois focos narrativos mais amplamente utilizados e, conseqüentemente, mais estudados na narrativa tradicional. O narrador viajante conta, em primeira pessoa, as experiências vividas em terras estrangeiras, enquanto o narrador sedentário passaria adiante as histórias e tradições de seu país, ou seja, configura-se como narrador em terceira pessoa. Também nos estudos de Mikhail Bakhtin, o narrador, o “sujeito que fala no romance”, é um ser historicamente definido e essencialmente social, o que impede a realização de seu discurso em um “dialeto individual” (BAKHTIN, 1998, p. 135).

Quando se trata de um romance contemporâneo, entretanto, a questão do foco narrativo se torna mais complexa, a abordagem deixa de ser feita simplesmente em terceira ou primeira pessoa e passa a admitir variantes que abrangem desde uma relativização da onisciência do narrador do romance tradicional à inserção de uma voz narrativa que se manifesta em primeira pessoa sem, entretanto, ser a personagem central

da narrativa, ou ainda, haver uma transição de foco narrativo, e mesmo uma sobreposição de vozes narrativas, durante a realização do texto.

A narrativa de Clarice Lispector, desde seu romance de estreia, chama a atenção da crítica por representar uma ruptura com relação à narrativa tradicionalmente produzida no Brasil, como discutimos nas seções anteriores. Neste sentido, analisaremos o foco narrativo de *A Maçã no Escuro*, a fim de perceber a evolução da escrita clariciana em relação aos romances anteriores e a permanência das características inovadoras notadas em seu primeiro romance.

Os romances de Clarice Lispector apresentam, normalmente, personagens transgressores, marcados por uma notável individualidade, nos quais se apresenta “a existência como fonte substancial de todos os conflitos [...] desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura” (NUNES, 1966 *apud* SÁ, 1979, p. 51). O mesmo ocorre com a personagem central do romance em questão, em que é narrada, em três tempos, a trajetória da personagem Martim em sua fuga após o suposto cometimento de um crime (o assassinato da esposa).

A primeira parte, “Como se faz um homem”, apresenta a fase de negação do mundo anterior, ou seja, “faz-se um homem” a partir da negação do homem comum. Em sua fuga, a personagem toma cada vez mais consciência de sua liberdade, que se acentua à medida em que cresce o isolamento. Assim, Martim desperta a consciência de que o comportamento anterior à “grande cólera” se tratava, na verdade, de apenas imitação:

Na verdade, apenas imitara a inteligência, com aquela falta essencial de respeito que faz com que um homem imite. E com ele, milhões de homens que copiavam com enorme esforço a idéia que se fazia de um homem, (...) e milhares de pessoas de boa vontade copiavam com esforço sobre-humano a própria cara e a idéia de existir (LISPECTOR, 1998b, p. 34).

A destruição do mundo anterior, do mundo do homem comum, leva o protagonista à afirmação de uma crescente individualidade, acompanhada de certa impessoalidade. Ao se negar o mundo anterior, esquecer a linguagem comum, Martim nega também a existência de seu crime, já que este passa a ser apenas um ato, e um ato positivo, como bem atesta Benedito Nunes. Na segunda parte da obra, “Nascimento do

herói”, a personagem se encontra no sítio onde se desenvolverá a sequência da narrativa. O sítio, lugar aonde Martim chega após uma longa jornada por um descampado, configura-se como espaço de reconstrução do mundo. Observe-se que há uma transformação progressiva do espaço e das pessoas com as quais a personagem convive. Na tentativa de compreensão de seu ato, Martim conclui que “corajosamente fez o que todo homem tinha que fazer uma vez na vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos” (LISPECTOR, 1998b, p. 130).

Chega-se, então, à terceira parte da obra, “A Maçã no Escuro”, em que se dá a expiação da culpa de Martim. Pode-se perceber, pela conclusão da narrativa, que a tentativa de destruição e reconstrução do mundo, na verdade, tratava-se de uma busca de si mesmo:

Com algum espanto, Martim compreendeu que não havia procurado a liberdade. Procurara se libertar, sim, mas apenas para ir sem empecilhos de encontro ao fatal. Quisera estar desimpedido – e na verdade se desimpedira com um crime – não para inventar um destino! Mas para copiar alguma coisa importante, que era fatal no sentido em que era alguma coisa que já existia. [...] Por mais liberdade que tivesse, ele só poderia criar o que já existia. A grande prisão. A grande prisão! Mas tinha a beleza da dificuldade. Afinal consegui o que quis. Criei o que já existe. E acrescentara ao que existia, algo mais: a imaterial adição de si mesmo (LISPECTOR, 1998b, p. 323).

Neste trecho, pode-se perceber algo que é uma constante na narrativa clariciana, a sobreposição de vozes. A narrativa caminha em terceira pessoa, passando, sem nenhuma marca, à primeira. Não se trata apenas de uma mudança de voz, mas da revelação de um posicionamento do narrador em relação ao protagonista, evidenciando uma aproximação crescente, a ponto de a realidade ser apreendida do ponto de vista da personagem.

A narrativa de Clarice Lispector se apresenta como inovadora desde sua obra de estreia. Em *O Lustre* (1946) e em *A Maçã no Escuro* (1961), a narrativa, realizada de maneira descontínua, é centrada na consciência individual das personagens. O terceiro romance, *A Cidade Sitiada* (1949), destoa dos demais por dar uma maior importância ao ambiente, trazendo uma voz narrativa mais distanciada, mais observadora, o que se apresenta como exceção ao se considerar as outras obras da romancista.

O que parece ser a regra geral com relação ao foco narrativo da obra de Clarice Lispector é a adoção da personagem como ponto de partida para a narração, numa crescente individualização da narrativa. O conceito de narrativa monocêntrica, de Benedito Nunes, é construído em referência aos dois primeiros romances de Lispector. Entretanto, a aplicação de tal conceito ao livro *A Maçã no Escuro* se mostra adequada, já que também nele as características destacadas por Nunes são percebidas. Neste romance, os “labirintos retorcidos da mente”, referidos por Candido, são o próprio objeto da narrativa. A interiorização da ação, percebida nos romances anteriores, é acentuada por meio de reflexões que demonstram uma maior aproximação entre narrador e personagem. Essa aproximação, no entanto, não chega a se realizar de fato, ou melhor, não há uma identificação explícita entre voz narrativa e voz da personagem, o que provoca no leitor uma incerteza com relação ao posicionamento do narrador.

O recurso da aproximação da voz narrativa não é empregado em *A Maçã no Escuro* apenas em relação à personagem central. Pode-se perceber, em determinados momentos, que o eixo se desloca para outros dois personagens, Vitória e Ermelinda. Percebe-se que este deslocamento da voz narrativa, que também ocorre nos romances anteriores, proporciona uma visão específica de personagens que terão certa importância no desenvolvimento do texto. Assim, mesmo ao se desviar o foco momentaneamente, a individualização é mantida em relação tanto a estes personagens quanto ao protagonista.

Outro fator que aproxima a narração de *A Maçã no Escuro* à de seus antecessores e o coloca como um continuador ou uma evolução deste processo é a pouca importância dada aos fatos, por tratar-se de uma narrativa centrada na consciência individual. O que já era percebido em *Perto do Coração Selvagem*, em que a definição de um enredo ou intriga é substituída pela fusão de lembranças e percepções momentâneas, ideias gerais ou imagens abstratas, enfim, coisas sem importância aparente para o desenvolvimento da “trama”, aparecerá com mais intensidade em *O Lustre* e *A Maçã no Escuro*. No primeiro, o acontecimento que desencadeia a ação aparece logo no início da narrativa, a visão que Virgínia e Daniel tiveram do “afogado”, enquanto, no segundo, o motivador da ação, o crime de Martim, acontece antes mesmo do início da narrativa, uma vez que esta apresenta a personagem já em fuga.

Na construção da narrativa de Clarice Lispector, a voz do narrador se confunde com a voz da personagem e, ao mesmo tempo, com a voz autoral, que não deixa de ser

percebida no texto. Por meio de questionamentos, reflexões, podemos perceber uma identificação da escritora com o problema, demonstrando que não se suprime como instância externa da narrativa, ela “fala do e pela personagem, também fala com e por ele.”(NUNES, 1995, p. 54). A identificação da voz autoral no texto é ainda mais clara se considerarmos algumas alterações procedidas por Clarice em seu texto por sugestão de Fernando Sabino, o que é revelado na correspondência entre os dois. Sabino sugere à autora que suprima de seu texto a primeira pessoa, ao que Clarice responde, atende e explica que a presença da primeira pessoa no texto se devia necessariamente a uma tentativa de isenção com relação aos personagens. A autora argumenta:

Queria me por completamente fora do livro, e ficar de algum modo isenta dos personagens, não queria misturar “minha vida” com a deles. Isso era difícil. Por mais paradoxal que seja, o meio que achei de me por fora foi colocar-me dentro claramente. Como indivíduo à parte, foi “separar-me” com “eu” dos “outros” (LISPECTOR *apud* SABINO, 2003, p. 139).

Este posicionamento de Clarice Lispector é percebido desde seu primeiro romance, que, como afirma Antonio Candido, procura descobrir o cotidiano e transformá-lo, por meio da linguagem, abrindo caminho para mundos novos. É o que se percebe na leitura da segunda parte de *A Maçã no Escuro*, em que Martim compreende que sua missão é a destruição da vida para sua posterior reconstrução em seus próprios termos. O que se nota na leitura da obra de Clarice Lispector é que a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer o ponto de vista do narrador, que se organiza em um posicionamento bem mais complexo.

A leitura de *A Maçã no Escuro* nos coloca em contato com uma maneira de narrar inquietante, que surpreende e até afasta o leitor menos persistente. Para sua real compreensão, é importante que se conheça também os romances anteriores da escritora, cuja leitura revelará um processo de construção da narrativa centrado no indivíduo e na experiência interior da personagem, normalmente carregado de conflitos. Tais conflitos se refletem na elaboração da narrativa, que se torna densa e dramática, problematizando a existência e, conseqüentemente, a linguagem que lhe é representação.

O foco narrativo do romance clariciano é construído tendo o indivíduo como ponto de partida para a apreensão ou representação da realidade. Apesar de construída em terceira pessoa, a voz narrativa se aproxima da personagem e revela seu interior,

seus desejos, conflitos, sua percepção do mundo à sua volta, de tal modo que, quando há a mudança da voz narrativa, da pessoa verbal, ela acontece de maneira natural, revelando que, apesar da mudança na pessoa do verbo, o ponto de vista da narração permanece inalterado. Trata-se de uma narrativa que busca a realização do eu, já que, como afirma Clarice no texto em epígrafe, a realidade pertence a si própria.

Como temos visto até aqui, apesar do foco narrativo em terceira pessoa, o romance é centrado na construção da personagem Martim, tomado centro a partir do qual se desenvolve a narrativa. O narrador, de uma maneira intrusa, vasculha o interior desse personagem, a fim de nos relatar o seu suposto crime e as suas crises de consciência moral. A fuga de Martim é, também, uma tentativa de apagar as suas experiências anteriores à infração das regras sociais.

Em sua trajetória pelo escuro da existência, rumo à clareira do esclarecimento, a personagem passa por um processo de embrutecimento e de esvaziamento, aproximando-se do ser-coisa ou do ser-animal e, pouco a pouco, vai-se (re)encontrando com a linguagem e com a sua identidade, para, ao final, reingressar na norma – é encontrado e preso. No próximo capítulo, estudaremos essa viagem de Martim, aproveitando algumas noções nietzschianas de moral.

**Capítulo 2**  
**CRIME E LIBERTAÇÃO**

Neste capítulo, acompanharemos a trajetória de Martim durante a fuga empreendida após o suposto cometimento do crime. Martim acredita ter matado a esposa e, a partir daí, passa a questionar toda sua existência anterior ao crime. É importante notar que o ato que provoca a ruptura social de Martim é um crime, e sua fuga se dá, aparentemente, para escapar às implicações legais de seu ato. Entretanto, não analisaremos o ato de Martim do ponto de vista legal, o que buscaremos são as reflexões da personagem acerca de seu ato e, conseqüentemente, de sua existência anterior. Logo nas primeiras páginas do romance, vemos a personagem estabelecer uma relação entre o ato que cometera e seus antigos hábitos de vida:

Tendo certa prática de culpa, sabia viver com ela sem ser incomodado. Já cometera anteriormente os crimes não previstos pela lei, de modo que provavelmente considerava apenas dureza da sorte ter há duas semanas executado exatamente um que fora previsto (LISPECTOR, 1998b, p. 35).

Neste ponto da narrativa, percebemos que a personagem já volta olhos críticos a sua vida anterior ao crime, afirmando que “uma boa educação cívica” o fazia não se trair em relação à culpa dos crimes não previstos pela lei. Júlio Jeha, no artigo *Monstros como metáfora do mal*, ao discutir a origem imprecisa da noção de mal, afirma que “O mal forma hábitos e funciona melhor quando passa despercebido” (JEHA, 2007, p. 15). Neste caso, o mal de Martim anterior ao crime se mostrava como hábito, socialmente aceito desde que não notado, não percebido. Apenas a partir do crime propriamente dito, do crime previsto em lei, haverá a possibilidade de punição, o que provoca a fuga da personagem. O que realizamos, portanto, é a tentativa de identificação, em Martim, do que Jeha define como “mal moral”. Segundo Jeha, o mal moral

consiste na desordem da vontade humana, quando a volição se desvia da ordem moral livre e conscientemente. Vícios, pecados e crimes são exemplos de mal moral. Enquanto o mal físico é sempre sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de mal possa ocorrer, o agente tem de se decidir a abandonar sua integridade moral; assim, ele afeta tanto a vítima quanto o agente (JEHA, 2007, p. 16).

Entendendo o crime de Martim como mal moral, procuraremos deixar de lado as implicações legais do ato, buscando nas reflexões da personagem ressonâncias das concepções nietzschianas de moral. O crime, assim, se realizaria como representação do mal que é inerente à personagem, como o ato voluntário e consciente por meio do qual se inicia seu movimento de ruptura e reconstrução do mundo anterior. Martim, assim, se definiria como uma monstruosidade, como metáfora para representação do mal. Conforme Jeha,

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhe o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhe o nome de monstro ou monstruosidade (JEHA, 2007, p. 19).

As reflexões de Martim procuram redefinir seu ato, abolindo o significado da palavra crime com a linguagem dos outros, transformando o que seria um crime comum em um ato positivo, por meio do qual iniciaria a reconstrução do mundo e de si mesmo. Assim, a personagem se apresentará como “monstro”, conforme a definição de Jeha, já que o mal que pratica é moral, de ruptura com a ordem estabelecida das coisas.

Na seção seguinte, analisaremos a presença do mal em outras personagens claricianas, a fim de perceber como os questionamentos morais são recorrentes nos textos da autora.

## **2.1- Inscrições do mal**

Chamamos a atenção, no capítulo I (3ª parte), para o fato de que as narrativas de Clarice Lispector apresentam personagens marcados por uma notável individualidade e por uma constante reflexão acerca da existência cerceada pelos hábitos e pela cultura. Os protagonistas dos contos e romances, em algum momento, passam por um evento-limite, que tensionará o arranjo de sua vida anterior, de modo que as coisas passem a ter novos valores e novos sentidos. A ruptura a que as personagens se expõem acontece,

normalmente, de modo não intencional, ela surge de um olhar diferente sobre algo, como o caso da visão do cego, no conto “Amor”, ou da percepção de uma diferença em relação às outras pessoas, como Joana, em *Perto do Coração Selvagem*. Em algum momento da existência, essas personagens se percebem atadas, impedidas de uma maior realização individual. Segundo Júlio Jeha, tais impedimentos se definem, primeiramente, como um mal:

De acordo com a moralidade, o mal é qualquer obstáculo que impede um ser de alcançar a perfeição que, não fosse por isso, ele poderia atingir. O mal impede os indivíduos de realizar seus desejos e satisfazer suas necessidades; surge daí, pelo menos entre os seres humanos, o sofrimento que a vida tem em abundância (JEHA, 2007, p. 13).

Em primeiro lugar, as personagens claricianas se apresentam como vítimas desse mal definido como limitador da existência. Posteriormente, entretanto, tais personagens passariam por um processo de conscientização, que os levaria a associar a própria ordem social, a própria moralidade, às limitações impostas à existência plena. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, ao tratar, no prólogo de *Humano, Demasiado Humano*, da possibilidade de existência de “espíritos livres”, chama a atenção para o fato de estes amadurecerem após um evento decisivo, antes do qual se encontrariam enquadrados a uma situação limitadora. Tal limitação a que Nietzsche se refere pode ser relacionada a situações de estabilidade social, donas de casa acostumadas à rotina doméstica, homens cumpridores de seu dever profissional, situações familiares que atuariam como fonte de regulação e, portanto, limitação. Segundo Nietzsche,

A grande liberação, para aqueles que são atados dessa forma, vem súbita como um tremor de terra: a jovem alma é sacudida, arrebatada, arrancada de um golpe – ela própria não entende o que se passa. Um ímpeto ou impulso a governa e domina; uma vontade, um anseio se agita, de ir adiante, aonde for, a todo custo; uma veemente e perigosa curiosidade por um mundo indescoberto flameja e lhe inflama os sentidos (NIETZSCHE, 2005b, p. 9).

A grande liberação, como a descreve Nietzsche, presume uma ruptura com a ordem estabelecida. Aqueles que passam por este processo voltam olhos suspeitos ao que viviam antes deste acontecimento, sentem necessidade de se afastar, de se isolar, um “vulcânico anseio de viagem”. Os espíritos livres veriam este evento como uma

vitória indefinida, não se sabe exatamente sobre o quê, mas sente-se que há uma vitória. A grande liberação provocaria ainda um questionamento acerca dos valores, do bem e do mal, de Deus e do Demônio, por meio de um isolamento do qual surgiria o conhecimento.

Olga de Sá, em *A Travessia do Oposto*, afirma que, em *A Maçã no Escuro*, “o crime projeta-se como um ato de liberdade, de ruptura com a sociedade e a desgastada linguagem cotidiana” (SÁ, 2004, p. 70). Podemos, portanto, pensar o crime de Martim como este evento que provoca a liberação de seu espírito. Basta que observemos a reflexão da personagem acerca de seu crime: “E ele não sentiria horror depois do crime. O que sentiria então? A espantada vitória” (LISPECTOR, 1998b, p. 36). O isolamento da personagem depois de seu ato, sua trajetória pelo descampado até a fazenda, sua identificação com as pedras, com as plantas e, posteriormente, com os animais do curral, considerando, é claro, as reflexões realizadas neste processo, podem ser associadas ao isolamento e ao amadurecimento da liberdade do espírito.

Os personagens de Clarice Lispector sofrem/provocam este impulso a que Nietzsche se refere e, a partir daí, um novo mundo se revela a seus olhos. Martim, protagonista de *A Maçã no Escuro*, não é o primeiro e, muito menos, a única personagem de Clarice a provocar – ou sofrer – esta liberação. O que existe em comum nesses personagens é a sua vocação para o mal, entendido como desarticulação em relação à ordem social. Àqueles que rompem com a visão determinada de mundo, e conquistam uma liberdade e uma individualidade acima da maioria, aplica-se o adjetivo mau, ou amoral.

A moral, conforme Nietzsche a define em *Aurora*, no aforismo em que discute o “conceito da moralidade do costume”, consiste na obediência a costumes como maneira de agir e como parâmetro de avaliação. O acontecimento, ou o comportamento, que se diferencia do costume é que se classifica como mau, amoral, livre. Segundo esse filósofo,

a moralidade não é outra coisa (e, portanto, *não mais!*) do que obediência a costumes, não importa quais sejam; mas costumes são a maneira *tradicional* de agir e avaliar. (...) O homem livre é não-moral, porque em tudo quer depender de si, não de uma tradição: em todos os estados originais da humanidade, “mau” significa o mesmo que “individual”, “livre”, “arbitrário”, “inusitado”, “inaudito”, “imprevisível” (NIETZSCHE, 2004, p. 17).

A partir desta noção de moralidade e, portanto, de maldade, pode-se afirmar que os personagens de Clarice Lispector são naturalmente maus, ou seja, não se pautam pelos costumes ou pela moral na busca da realização de seus anseios. Em suma, Clarice Lispector constrói personagens dotados de liberdade. Gilberto Figueiredo Martins, no primeiro de seus *Três estudos sobre A Maçã no Escuro*, investiga a presença da maldade como traço definidor dos personagens claricianos anteriores a Martim. Em *Perto do Coração Selvagem*, Martins chama a atenção para o fato de que, na personagem Joana, o mal é possibilidade de realização. Nesta personagem, “opõe-se ao desejo de agradar e de ser amada – consequência e indício da falta, do ausente, da carência – a voluptuosidade e a sensação prazerosa advindas do mal potencial, latente” (MARTINS, 1997, p. 12).

O mal se encontra presente ainda na composição dos personagens dos outros dois romances que antecedem *A Maçã no Escuro*. Em *O Lustre*, a personagem Daniel exerce o mal por meio da influência sobre Virgínia. Segundo Martins,

O comportamento de Daniel diferencia-se do de Joana porque, para ele, o exercício da perversidade é uma necessidade mais premente que o fato de percebê-la ou o ato de refletir sobre ela. Nele a ação maldosa é premeditada, voluntária, pois revela, reforçando, seu poder (MARTINS, 1997, p. 18).

Virgínia, por outro lado, não se caracteriza apenas como vítima inocente, já que, assim como Joana, apresenta em si o mal potencial, e percebe-se “destituída de seu ar virginal, agora que praticara um ato e conhecera – em sonho e vida desperta – o fascinante poder do mal” (MARTINS, 1997, p. 23). Também Lucrecia Neves, protagonista do terceiro romance de Clarice, *A Cidade Sitiada*, sofrerá, de alguma maneira, a influência do mal. Neste romance, a configuração da ação é peculiar em relação aos outros, uma vez que apresenta uma ação mais externa, com o espaço da narrativa adquirindo um peso que não é tão relevante nas outras narrativas da autora. O mal se apresenta de modo recessivo e disfarçado, explorado, segundo Martins, sob duas formas:

uma, de certa medida, simbólica, através da exteriorização da interioridade em imagens, *figurações da intimidade*; a outra, insinuando-se nos fatos que tecem o enredo, sendo paulatinamente demonstrada nos relacionamentos entre Lucrecia e os personagens masculinos do livro (MARTINS, 1997, p. 25).

Portanto, o mal, assim como em *A Maçã no Escuro*, aparecerá como força libertadora. Da mesma maneira que Martim parte de seu crime para alcançar a liberdade, Lucrecia a encontrará a partir do adultério e posterior separação. Pode-se perceber, pela leitura dos três primeiros romances de Clarice Lispector, corroborada pela análise de Martins, que a temática do mal é recorrente na produção literária da autora. Na construção de seus personagens, nota-se que o mal não se estabelece pela ação propriamente dita, mas apresenta-se como uma característica inerente ao ser das personagens. Ainda segundo Martins,

Destituindo o mal (ao menos por enquanto) de sua carga ética, quando evita caracterizar os atos de seus personagens como exclusivamente voluntários e inevitavelmente puníveis, Clarice insere na vontade humana um traço de passividade: estando na natureza humana ou sendo exterioridade, o mal é contingência, causa e consequência de nossa insuficiência ôntica, de uma impotência preliminar que nos constitui (MARTINS, 1997, p. 31).

Nesse sentido, a caracterização do mal, elaborada por Clarice Lispector como algo inevitável, como etapa necessária na busca da almejada liberdade por seus personagens, aproxima-se da concepção de Nietzsche nos textos em que discute a noção de moral, de bem e de mal. Nietzsche, em *Genealogia da Moral*, chama a atenção para o fato de a moral do homem comum ser uma inversão à “equação de valores aristocrática (bom = nobre = poderoso = belo = feliz = caro aos deuses)” (NIETZSCHE, 1998, p. 26). Assim, a moral se apresenta como limitadora do ser, uma vez que “enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um ‘fora’, um ‘outro’, um ‘não-eu’ – e este Não é seu ato criador” (NIETZSCHE, 1998, p. 29). O ato de transgressão à moral predominante, que no romance em questão aparece no crime de Martim, configura-se como um ato libertador, que confere individualidade e potência criadora ao ser que o pratica.

O romance *A Maçã no Escuro* chegou a ser definido por Clarice Lispector como “o relato de um crime” (LISPECTOR *apud* SABINO, 2003, p. 153). O crime

propriamente dito, entretanto, é anterior à narrativa, que se inicia já com a personagem em fuga. A fuga do protagonista não pode ser lida apenas como intenção de escapar da punição. A observação da trajetória de Martim revelará que não há, na personagem, um sentimento de culpa. A fuga deve ser entendida, também, como um movimento de afastamento do próprio mundo anterior ao crime, do próprio passado marcado pela estabilidade e ordem. Apesar de serem feitas apenas algumas referências inconclusivas acerca do crime de Martim, é nele que se encontra o motivo central do desenvolvimento do romance. Mais especificamente, o romance narra a trajetória do protagonista após o cometimento de um suposto crime, ao qual só teremos acesso, com maior clareza, ao final da narrativa.

A presença de Martim em um hotel abandonado, em um caminho não mais utilizado por outras pessoas, já é um indício do isolamento social que a personagem procura. O hotel, rota obrigatória a todos antes da construção da nova estrada, agora se encontrava isolado e vazio. O fato de o lugar já ter sido a rota comum e ter, após o progresso representado por uma nova estrada, se esvaziado representa a intenção de Martim de voltar a um tempo anterior ao progresso, anterior à própria regulação social. No pátio do hotel, um automóvel entregue às aranhas se configura ao homem como uma possibilidade de nova fuga, ou mesmo de retorno à civilização. O abandono em que o veículo se encontra e o fato de estar nele a sensação de segurança percebida por Martim no hotel revela a decadência vista pelo homem na sociedade que ele tentara matar com seu crime. Ver o automóvel abandonado como meio de salvação remete à ideia de que, apesar do rompimento e abandono da norma, a volta à civilização, ainda que decadente, é uma possibilidade sempre presente durante o processo de “reconstrução do mundo” a que o homem se propõe.

No hotel do alemão, antes de fugir, a personagem demonstra uma crescente consciência de si mesmo, fato que se dá no escuro, após ter tido a impressão de ouvir seu próprio nome pronunciado ao longe, após o que “Martim percebeu o silêncio e dentro do silêncio a sua própria presença. Agora, através de uma incompreensão muito familiar, o homem começou enfim a ser indistintamente ele mesmo” (LISPECTOR, 1998b, p.16). A percepção que Martim tem de si mesmo é ainda bastante indefinida. O silêncio e a escuridão, que reforçam a ideia de afastamento em relação ao comum, da desnaturalização, compõem o cenário onde a personagem alternará momentos de reação

completamente instintiva: “(...) sem um gesto de aviso, ele se virou para o quarto em leve pulo de macaco” (LISPECTOR, 1998b, p.17); e momentos de lucidez: “A mesma [sagacidade] que o levara agora a raciocinar com inesperada lucidez que se o alemão tivesse ido denunciá-lo levaria algum tempo para ir e voltar com a polícia” (LISPECTOR, 1998b, p.17). Instinto e racionalidade se fundem no comportamento de Martim como instrumentos de defesa, como forma de autopreservação.

Desperto, Martim empreende nova fuga, no meio da noite, para o que mais tarde se revelaria um descampado. Caminhando no escuro, a vaga noção de si mesmo que o homem tem é a dimensão de seu corpo. Assim, Martim continua um processo de anulação do ser anterior ao ato. Ele não reconhece o espaço, guiado em linha reta, entra em contato com a realidade por meio dos outros sentidos, já que experimentava andar de olhos cerrados, e percebe a si mesmo pelo movimento. Afastado de tudo, da linguagem, da consciência, da própria identidade, Martim age como um animal noturno, que vaga sem um rumo pré-determinado, guiado apenas pela necessidade instintiva do movimento.

É no descampado que o homem toma consciência do poder de seu ato, com o qual adquirira liberdade, tornando-se “o único próprio ponto de partida” (LISPECTOR, 1998b, p. 23). A partir daí, despojando-se de tudo “que ainda pudesse mantê-lo preso ao mundo anterior” (LISPECTOR, 1998b, p. 26), a consciência de ruptura com o mundo anterior torna-se ainda mais acentuada quando, ao pegar o passarinho, o homem descobre que perdera a linguagem dos outros. “Não sei mais falar”, é o que ele paradoxalmente diz ao passarinho.

O afastamento da linguagem como representação do afastamento da ordem é mais um ponto em que a narrativa de Lispector encontra fundamento no pensamento de Nietzsche. Em *Humano, Demasiado Humano*, o filósofo alemão discorre acerca do problema da linguagem como ciência, aliás, “como *suposta* ciência”. Afirma-se que, na criação da linguagem, o homem acreditava criar mais que simples denominações para as coisas, imaginava possuir aí o “supremo saber sobre as coisas”. O desenvolvimento da cultura, da razão e, portanto, da moral, se baseia nessa crença na linguagem, o que faz com que resida na linguagem, assim como na lógica e na matemática (todas baseadas, segundo Nietzsche, em pressupostos sem correspondência no mundo real) uma força de ordenação do mundo. Conforme Nietzsche:

A importância da linguagem para o desenvolvimento da cultura está em que nela o homem estabeleceu um mundo próprio ao lado do outro, um lugar que ele considerou firme o bastante para, a partir dele, tirar dos eixos o mundo restante e se tornar seu senhor. Na medida em que por muito tempo acreditou nos conceitos e nomes de coisas como em *aeternae veritates* [verdades eternas], o homem adquiriu esse orgulho com que se ergueu acima do animal: pensou ter realmente na linguagem o conhecimento do mundo (NIETZSCHE, 2005b, p. 20).

A partir dessa concepção de linguagem, ganha uma força simbólica ainda maior, no romance, o fato de a personagem se afastar da linguagem dos outros. Ao romper com a linguagem, ao mesmo tempo estabelecida pela cultura e criadora dessa cultura, Martim rompe com todo um conhecimento do mundo para iniciar a reconstrução em seus próprios termos. No primeiro domingo, que “era o descampado de um homem” (LISPECTOR, 1998b, p. 27), Martim sente a liberdade em que se encontra, ao mesmo tempo em que toma consciência de sua individualidade. Se reside na linguagem o conhecimento do mundo, a liberdade em que o homem se encontra consiste no afastamento desse conhecimento.

Trata-se de uma tentativa de estabelecimento de um novo sentido para as coisas, sentido este que será construído por meio do contato físico, procurando evitar o intermédio da linguagem. Ao pegar o passarinho, “o homem rosou olhando para o pequeno bicho” (LISPECTOR, 1998b, p. 29). O que Martim diz, ou rosna, então, com a ave nas mãos, aproxima-se da afirmação de Nietzsche sobre o surgimento da “moral nobre” conforme citado anteriormente, que, ao contrário da negatividade da moral escrava, surge de um “triumfante Sim”. “– É, sim!” é o que diz o homem “glorioso como se fosse cair morto” (LISPECTOR, 1998b, p. 29). Com esse *sim* sem sentido, Martim alcança o ápice de sua sensação de liberdade e percebe que a alcançara pelo ato praticado há duas semanas.

O pretense abandono da linguagem não chega a se concretizar completamente. Existe, na trajetória de Martim, um movimento de distanciamento e aproximação em relação à linguagem, o que representa, por sua vez, retomando a relação entre linguagem e cultura, distanciamento e aproximação em relação ao mundo do qual a personagem foge. É esse movimento ambíguo em relação à linguagem e ao pensamento

que será acompanhado na seção seguinte, observando o processo de tensionamento da individualidade e da liberdade do protagonista.

## 2.2 – Fugindo da linguagem

Na tentativa de concretização de si mesmo, Martim procura abandonar elementos que o prendam ao mundo anterior. Assim, a personagem tenta se colocar fora da linguagem e do pensamento. Esse movimento, entretanto, estabelece a possibilidade constante de fracasso, uma vez que não é simples ao homem concretizar-se, eliminar os pensamentos, instituir uma nova linguagem. Acompanharemos, nesta seção, os movimentos de distanciamento e reaproximação em relação à linguagem e ao pensamento, nos quais o protagonista procura concretizar-se, procura estabelecer novo ponto de vista para seu ato, o que se dará nessa negação da linguagem e no afastamento da inteligência, que ele apenas “imitava” antes do crime.

Percebendo a ausência da linguagem, o homem sente que precisa suportar o peso do que lhe estava acontecendo. E o que lhe acontecia, o que ele sentia era ele mesmo. Assim, o homem reconhece o quanto ainda está próximo da existência anterior, percebe, desagradado, que existe ainda como um homem pensando. Tal percepção provoca em Martim a repugnância de uma retomada dessa existência, com prejuízo daquilo que, há duas semanas, havia conquistado com seu ato. É interessante observar que, mesmo evitando o pensamento, toda a ação de Martim é cogitação, é interna. Martim pensa e, com isso, tenta fugir dos seus pensamentos anteriores. Sendo assim, podemos afirmar que não é do pensamento em si que Martim foge, mas da possibilidade de voltar ao pensar como uma ação inútil, vinculada à sociedade, ao coletivo, à interação.

Fugir da norma, da regulação social é uma tentativa de construir uma outra realidade, em que o novo homem pudesse existir em liberdade plena. Nesse sentido, Martim caminha em jornada inversa àquela realizada por Adão, nosso primeiro homem segundo a narrativa bíblica. Da civilização para a naturalização, compreendendo-se, nesse percurso, a negação de tudo o que fosse ordenado, ajustado ao bem-estar coletivo, em respeito ao social. A imagem de Martim como uma “nova espécie de Adão” (SÁ, 1979, p. 249) é elaborada por Olga de Sá, em *A Escritura de Clarice Lispector*. Para Sá,

a palavra será a tentação constante de Martim. Caso ceda a essa tentação, a personagem põe a perder tudo aquilo que conseguiu com seu crime. Retomar a linguagem antiga é uma possibilidade que se insinua constantemente, a que o protagonista deve resistir. Admitir a linguagem anterior significa dar a seu “ato” a denominação de “crime”, o que acarretaria a perda da liberdade conquistada e a aceitação da ordem.

É nesse pensamento que Martim questionará a autenticidade da existência anterior, quando sua inteligência teria sido apenas imitação. Nesta reflexão, mais uma vez, Martim se aproxima daquilo que Nietzsche escreve em *Humano, demasiado humano*, em uma reflexão acerca da hipocrisia social, em que a aparência, reiterada constantemente, toma ares de realidade, ou cria uma realidade socialmente aceita sem questionamento:

Se alguém quer *parecer* algo, por muito tempo e obstinadamente, afinal lhe será difícil *ser* outra coisa. A profissão de quase todas as pessoas, mesmo a do artista, começa com hipocrisia, com uma imitação do exterior, com uma cópia daquilo que produz efeito (NIETZSCHE, 2005b, p. 52).

Com esta afirmação, o filósofo tensionará, portanto, a noção de moral, uma vez que as relações sociais se estabelecem em aparências. Um indivíduo não é, naturalmente, aquilo como se apresenta; este “ser” deriva de um longo trabalho de imitação. Tal imitação não se refere apenas à profissão, mas se estende à amabilidade, bondade, generosidade e todos os comportamentos socialmente úteis, ou seja, que contribuem para a manutenção da comunidade. A imitação, como Nietzsche a discute, é percebida pelo protagonista de *A Maçã no Escuro*, em primeiro lugar, em si mesmo e, daí, se estende a toda a ordem social.

E, pela imitação, as funções sociais eram estabelecidas, homens e mulheres copiavam com afinco a ideia que se fazia de existir. O crime de Martim fora seu “ato verdadeiro”, “o grande pulo”, com que se afastara da imitação e conquistara uma liberdade com a qual ainda não aprendera a lidar. Fora da compreensão, que se baseava na linguagem, e que Martim havia perdido, ele reflete sobre seu crime e não consegue sentir o horror que lhe seria esperado pela linguagem. Horror também era uma palavra anterior ao crime e, portanto, vazia de significado ou carente de nova significação.

Por meio de um crime, a personagem chega pela primeira vez à verdade. Assim, percebendo a liberdade que havia involuntariamente conquistado, o homem constrói um discurso para as pedras, símbolo da imobilidade da vida anterior a sua “grande cólera”. Para as pedras, Martim tenta seguir um raciocínio que explique seu crime. A abordagem que será construída, então, revela a intenção de lançar uma nova visão sobre o fato: “Estaria ele descrevendo seu crime como um homem que pintasse num quadro uma mesa – e ninguém a reconhecesse porque o pintor a pintara do ponto de vista de quem está embaixo da mesa?” (LISPECTOR, 1998b, p. 39).

Martim estava, então, observando seu crime fora do ponto de vista do senso comum. Seu crime, visto desse ângulo, era um ato com o qual o homem “matou um mundo abstrato e lhe deu sangue” (LISPECTOR, 1998b, p. 40). Com seu ato de cólera, Martim “mata” toda a norma instituída, colocando-se em plena liberdade, livre dos laços da família, da lei, enfim, da ordem social. As pedras, o público conquistado por Martim, eram um público sem cultura, fato do qual Martim se aproveitava para construir sua visão do mundo contra o qual se revoltara, já que as pedras aceitariam passivamente o que quer que ele dissesse. O que Martim dizia, então, era importante a ele próprio, já que tal reflexão fazia parte da construção de sua representação dos outros, agora que enfim se diferenciara.

Encontra-se, nesse ponto da narrativa, uma possibilidade de retorno à ordem, vinculada, então, a uma certa nostalgia em relação a sua vida anterior: “O fato é que, depois que o homem se lembrou de tudo isso, começou a achar sua vida passada muito boa, e uma espécie de nostalgia encheu seu peito” (LISPECTOR, 1998b, p. 45). Ao definir o processo de amadurecimento dos “espíritos livres”, Nietzsche já chama a atenção para uma reaproximação à vida, que ocorre lentamente e com desconfiança. Neste processo seria natural que as coisas próximas se revestissem de uma inesperada beleza e atração. Assim, também a constante possibilidade de retorno à ordem se caracteriza como necessária ao amadurecimento do homem.

O ato de cólera fora o ato com que o homem se concretizara. Matar o mundo abstrato, matar a regulação social, matar a linguagem e matar o pensamento. É nesse ponto do discurso às pedras que Martim descobre, chocado, que o que fizera, até então, não fora nada a não ser exatamente aquilo de que fugia: pensar. “Com um choque o homem olhou para as pedras que agora não passavam de pedras, e ele de novo não

passava de um pensamento” (LISPECTOR, 1998b, p. 45). Aquele homem, que tentara se concretizar por um ato de cólera, abstraíra-se ainda mais e tornara-se todo pensamentos. E a única maneira de se livrar do pensamento seria recorrer a um novo pensamento. Contra este processo de abstração, que resultaria no fracasso definitivo daquilo que construía com seu ato, Martim se esforça por lutar fisicamente, com o corpo. É “torcendo-se numa careta de dor e fome” que o homem tenta firmar-se na consciência de seu corpo e tornar-se “apenas orgânico” (LISPECTOR, 1998b, p. 48).

Sua cólera torna-se um novo crime, o pássaro que o homem trazia nas mãos é a vítima inocente de sua luta contra o pensamento. O leitor que, pela primeira vez, empreende a leitura de *A Maçã no Escuro* depara-se com uma reflexão dúbia de Martim: “Devagar levantou-se, evitando pensar que matara exatamente o que mais amara” (LISPECTOR, 1998b, p. 48). Ainda não temos, nesse ponto da narrativa, conhecimento da materialidade do crime inicial de Martim. Sabemos que ele se encontra em fuga, que cometera um crime, mas não se tem ainda uma explicação do crime em si, o que nos leva a um questionamento acerca de a que exatamente se refere a expressão “o que mais amara”. Seria uma primeira referência à esposa, vítima do crime que ele ainda acreditava ter cometido? Seria apenas o pássaro, símbolo da frágil liberdade que ele alcançara com seu crime? Ou o que Martim mais amara seria então o mundo abstrato do qual ele inutilmente tentava fugir, o mundo da linguagem e do pensamento?

Na realidade, qualquer que seja o referente de “aquilo que mais amara”, este pode ser associado à comodidade da estabilidade social em que a personagem se encontrava antes de seu crime. A mulher, esposa, é ordem social na medida em que representa casamento, família, moralidade. O pássaro, como veremos, é representação do pensamento, da inteligência. Assim, a afirmação de que Martim matara o que mais amara relaciona o crime à ruptura com a ordem social, seja a morte da esposa ou a morte do pássaro.

Conforme Chevalier e Gheerbrant, o pássaro pode ser visto como “a representação da alma que se liberta do corpo, ou apenas o símbolo das funções intelectuais (*a inteligência, diz o Rig-Veda, é o mais rápido dos pássaros*)” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2006, p. 687). É bastante conveniente para nossa leitura tal reflexão, contida em um dos livros dos Vedas, lembrando que a epígrafe do romance em análise é

retirada de um destes livros religiosos. Sendo assim, ao matar o pássaro, Martim mais uma vez procura matar o mundo abstrato, por meio da morte física do pássaro, buscando concretizar-se e aproximar-se do apenas orgânico.

A cena que se segue encontra relação muito próxima no conto “O crime do professor de matemática”, em que o professor, no alto de uma colina, tem a única árvore como referência espacial para a escolha do local onde se faria o enterro de um cão qualquer, como forma de se punir pelo crime de ter abandonado o cão verdadeiro. Martim, aceitando seu crime assim como o professor de matemática, deposita o pássaro embaixo da árvore e recomeça sua jornada. A relação entre o referido conto e o romance em estudo vai além da proximidade da data de publicação (o volume de contos é de 1960 e o romance, de 1961), em ambos os textos existe a reflexão sobre o crime e seus efeitos na vida posterior do sujeito.

Mesmo a nova tentativa de Martim de se afastar dos pensamentos é frustrada. Embora tenha matado o pássaro que havia conseguido segurar em suas mãos, a imagem do pássaro-pensamento continua presente no caminho de Martim: “Embora o homem não percebesse nenhum som, os passarinhos voavam mais agitados, como se ouvissem o que ele não ouvia” (LISPECTOR, 1998b, p. 49-50). A imagem de pássaros que voam agitados e ouvem o que ele não ouve remete à existência de pensamentos sobre os quais a personagem não tem controle, frustrando, assim, sua tentativa de se afastar completamente do pensar e da linguagem.

Martim não consegue livrar-se plenamente do pensamento e da linguagem. Aqui reside mais uma das ressonâncias do pensamento nietzschiano, as quais já temos apontado. Em *Aurora*, Nietzsche discute a dificuldade de combater os sentidos estabelecidos pela tradição da linguagem. A dificuldade está em que a cultura cristaliza sentidos e condena ao fracasso aquele que pretende modificá-los:

Onde os antigos homens colocavam uma palavra, acreditavam ter feito uma descoberta. Como era diferente, na verdade! – eles haviam tocado num problema e, supondo tê-lo *resolvido*, haviam criado um obstáculo para a solução. – Agora, a cada conhecimento tropeçamos em palavras eternizadas, duras como pedras, é mais fácil quebrarmos uma perna do que uma palavra (NIETZSCHE, 2004, p. 43).

Pensando com Nietzsche, podemos perceber que a tentativa de Martim de se colocar fora da linguagem dos outros se frustra por princípio. O homem fatalmente voltaria ao convívio em sociedade e, assim, as palavras voltariam a ter o sentido que sempre tiveram. Toda a individualidade conquistada pelo homem serve apenas para ele mesmo, já que para os outros o sentido da palavra crime permanecia e, portanto, a liberdade conquistada seria apenas ilusão do protagonista.

Após a reflexão direcionada para as pedras sobre seu crime, Martim retoma seu curso, guiado pelo vento, até chegar finalmente ao alto da encosta: “Aqui estou, disse ele, e no coração de alguma coisa” (LISPECTOR, 1998b, p. 53). A chegada de Martim ao alto da montanha configura o ápice de sua liberdade, lugar onde se agiganta, heroiciza-se, torna-se olímpico. Entretanto, é também no alto da encosta que Martim divisa pela primeira vez, na distância, a casa, onde se dará a expiação de seu crime e o consequente retorno à ordem estabelecida. O movimento de descida, assim como o movimento de descida do professor de matemática em direção ao seio de sua família, representa o início do movimento descendente do homem em direção à ordem social, que culminará com sua prisão, no final do romance.

O sítio a que Martim chega, no final de sua peregrinação pelo descampado, encontra-se a meio caminho. De um lado, a encosta, o lugar onde se sentiu realizado, onde alcançou o ápice de sua liberdade; do outro, Vila Baixa, o lugar que, pelo próprio nome, representava o retorno a tudo contra o que Martim tinha se rebelado com seu crime. Esta visão é reforçada pela fala de Francisco, agregado do sítio, em sua primeira conversa com Martim: “Saindo de Vila Baixa, muita gente se perde por aqui” (LISPECTOR, 1998b, p. 56), ou seja, muita gente se perde no caminho que leva de Vila Baixa (a civilização, a ordem) à montanha (à libertação). O sítio será, então, uma espécie de purgatório, onde Martim poderá iniciar seu trabalho de reconstrução do mundo, serviço para o qual se apresenta como “engenheiro” (LISPECTOR, 1998b, p. 61).

Acreditando ter cometido um crime pelo qual seria punido, Martim empreende uma jornada afastando-se de tudo o que lhe lembrasse a sociedade. Ao longo do caminho, vai embrutecendo-se a tal ponto de grunhir, em vez de falar, ao mesmo tempo em que o leitor o acompanha e compreende, antes da personagem, a impossibilidade dessa fuga – o pensamento é uma regulação social, de forma que a tentativa de

naturalização de Martim lhe parece libertação desejada, mas ele caminha mesmo é para o lugar de onde partiu.

Como vimos mostrando até aqui, Martim era só pensamento, o que, sob um julgamento ingênuo, parecia-lhe mera abstração, esvaziamento, liberdade. Vejamos, a partir de agora, como a chegada ao sítio vai-lhe devolvendo a corporalidade e despertando-lhe os sentidos.

### **2.3- Crime e corporalidade**

A abstração a que Martim se submete, como vimos, se dá de maneira não intencional. Seu objetivo é se afastar do pensamento, e o que ocorre é exatamente o contrário, abstração. Entretanto, podemos notar a impossibilidade também de uma completa abstração. Assim como Martim não consegue fugir dos pensamentos e da linguagem, não pode também negar seu corpo. É essa impossibilidade de abstração que fará com que Martim redescubra seu corpo físico. O corpo será, portanto, uma das vias de reconstrução do mundo, “faz-se um homem” da união de pensamento e matéria.

No sítio, aonde chegara guiado pela sede e pela fome, Martim será tomado por sensações físicas, alheias a sua vontade, desde o primeiro contato com os habitantes do local, que se dá com Francisco, trabalhador da fazenda. A comunicação entre os dois ocorre, a princípio, sem palavras, com um homem apenas observando o comportamento do outro, o que provoca em Martim um “prazer de raiva” (LISPECTOR, 1998b, p. 56) provocado pela possibilidade de confronto com um igual, pondo finalmente à prova a força que conquistara. Martim, entretanto, é o primeiro a ceder e rebaixar-se ao outro, o primeiro a desviar os olhos e a usar as palavras. Aos poucos, o homem estabelece contato com as figuras que serão envolvidas em seu processo de reconstrução: Vitória, a mulata, a menina preta e, posteriormente, Ermelinda, personagens que serão abordados no terceiro capítulo a fim de as vincularmos à (re)construção do homem. É no contato com estes personagens que Martim desenvolverá sua corporalidade e a consciência de si mesmo. O corpo é o último segredo de um homem, o único não violentado por ele.

Estabelecido o primeiro contato, Vitória dá a Martim a porta – para que ele mesmo a instalasse – do depósito de lenha onde ele deve dormir. Podendo representar a passagem entre dois estados, a porta é o que dá acesso à revelação. Chevalier e Gheerbrant, comentando esse símbolo, afirmam que

a porta tem também uma significação escatológica. A porta como local de passagem, e, particularmente, de chegada, torna-se naturalmente o símbolo da iminência do acesso e da possibilidade de acesso a uma realidade superior (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2006, p. 736).

É interessante observar, nesta leitura da simbologia da porta que, na trajetória de Martim, o sítio é lugar de chegada, é onde vive a iminência da reconstrução do mundo de Martim em seus próprios termos. Vale notar, também, que a porta que Martim recebe é dada por Vitória, “uma mulher tão poderosa como se um dia tivesse encontrado uma chave” (LISPECTOR, 1998b, p. 66). A porta a que a chave pertence, entretanto, se perdera. Vitória possui um símbolo de acesso, de poder, cuja fonte não mais existe, mas é exatamente o que ela oferece a Martim. Vitória dá a Martim, ao concordar com sua permanência no sítio, a possibilidade de acesso a uma realidade superior, estabelecida no contato corporal com a terra, com os animais e com as mulheres da fazenda.

A imagem de grandeza que Martim adquire no alto da encosta aparece novamente ao entrar no depósito, provocada pela luz da lamparina sobre sua cabeça. Sob essa luz parca, a personagem se dá conta de seu abrutamento. Não possuía mais a lucidez com que respondera às perguntas de Vitória nem a habilidade manual com que instalara a porta. É nesse esforço por manter-se consciente de tudo a sua volta que Martim se depara novamente com a lembrança do crime e do castigo, ao avistar o quadro de São Crispim e São Crispiniano. À vista da figura em que os mártires cristãos aparecem fervendo na caldeira, Martim tem a impressão de que ali se encontra um elo que lhe escapa. O elo se encontra, na realidade, na visão do futuro expressa pela punição inevitável do crime, seja ele qual for. Assim como os santos, enquanto o futuro não chegava, trabalhavam calmamente em sua oficina, Martim continuava, sabendo que aquele quadro certamente lhe provocaria uma reação, se ele ainda pensasse como antes, “se ainda fosse gente” (LISPECTOR, 1998b, p. 80).

A situação em que se encontra o “terreno terciário” é representativa do empreendimento de Martim de reconstrução do mundo. Trata-se de um terreno onde se tentou impor uma ordem, por meio do que teria sido um jardim ou uma horta. A natureza, no entanto, uma vez expulsa pela ordenação, volta a se instalar e dominar aos poucos o espaço. Esta é a imagem de Martim, a negação da ordem instituída e uma volta à natureza. O que se dá aqui, ao contrário do que se dá no descampado, não é a crescente consciência de si mesmo, mas o crescente embrutecimento e naturalização de Martim. Segundo Olga de Sá, “o itinerário de Martim também não é da escuridão para a luz, mas da luz para a escuridão; do descampado ensolarado para o terreno terciário, podre de húmus e vida” (SÁ, 2004, p. 82). Movimento descendente repetido diariamente após o trabalho, vindo da luminosidade do campo para o terreno terciário, onde encontrava vida análoga à sua, “apenas fundamental” (LISPECTOR, 1998b, p. 82).

Acostumado ao movimento do trabalho, Martim se movia lentamente sob os olhos da mulata que o olhava e ria e da criança negra que o vigiava. O homem vivia seu corpo, em uma espécie de meditação “quase metafísica” (LISPECTOR, 1998b, p. 83) em que imitava as plantas do terreno. Interessa chamar a atenção para o fato de que as *Meditações*, de Descartes, trazem expressas em seu título a intenção de demonstrar a distinção entre a alma e o corpo do homem, destacando-se, na segunda meditação, o fato de que o espírito é mais fácil de conhecer que o corpo<sup>5</sup>. Isso explicaria o cansaço em que Martim se encontra, decorrente do trabalho de conhecimento do corpo que o homem empreende no sítio. Deve-se ressaltar os aspecto paródico<sup>6</sup> dessa referência às meditações cartesianas, que de “metafísicas” passam a “quase metafísicas”. A inserção do “quase” é mais um indício da dificuldade de Martim em abstrair-se, ou mesmo em concretizar-se.

O terreno terciário é o lugar em que Martim estabelecerá o contato com o mundo vegetal, em uma identificação com as plantas, das quais ele carregava o grande silêncio. Nessa situação meditativa, Martim ainda não percebe a iminente volta dos pensamentos: “às vezes um pensamento já faiscava nele como numa lasca de pedra” (LISPECTOR,

---

<sup>5</sup> Cf. René Descartes. *Meditações Metafísicas*, tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>6</sup> Para a compreensão da acepção de *paródia* aqui utilizada, consideramos os comentários de Olga de Sá, na introdução de *A Travessia do Oposto*. Cf. SÁ, Olga de. *Clarice Lispector, a travessia do oposto*. São Paulo, Annablume, 2004, p. 15-30.

1998b, p. 91). Ali também Martim sente as primeiras inquietações por se sentir superior às plantas. Tais inquietações (quase apenas físicas) ainda não alteravam a relação do homem com seu terreno, entretanto, já eram um indício da volta definitiva aos pensamentos como meio de realização. Apesar da volta ao pensamento, o homem não se ameaçava guiar ainda pela moral, o que se percebe por ele não mentir, não estar triste, mandar no próprio corpo.

Completa a identificação de Martim com as plantas, surge o passo seguinte da evolução do homem; o contato com as vacas no curral exige pensamentos dos quais não se pode fugir. O contato com as vacas também é corporal e, assim como meditativamente tomara a forma das plantas, agora Martim tomava a forma das vacas, num novo esforço de materialização, alcançando a “respiração misteriosa de bichos maiores” (LISPECTOR, 1998b, p. 91). A identificação com o mundo animal é também um indício de volta à moralidade. Em *Aurora*, Nietzsche identifica no mundo animal traços da moral humana, baseada em cuidadosa imitação:

As práticas que são requeridas na sociedade refinada: evitar cuidadosamente o ridículo, o chamativo, o pretensioso, relegar tanto suas virtudes como suas veementes cobiças, mostrar-se como igual, inserir-se, diminuir-se – tudo isso que é a moral social encontra-se, *grosso modo*, em toda parte, até na profundidade do mundo animal (NIETZSCHE, 2004, p. 29).

Estariam já presentes no mundo animal, afirma Nietzsche, ações pensadas com base na utilidade, na dissimulação; ações que fazem o indivíduo integrar-se ao ambiente, ou à coletividade. Aqui, convém buscar novamente o auxílio do *Dicionário de símbolos* para interpretar a simbologia da vaca, relacionada aos *Vedas*. Nessa leitura do símbolo, “a vaca representa a natureza do homem e sua capacidade de iluminação” (GHEERBRANT; CHEVALIER, 2006, p. 927). A interpretação do símbolo védico ainda destaca o processo evolutivo que parte da “vaca preta” para a “vaca branca”, que, quando desaparece, livra o homem “das limitações da existência individual”.

Não se pode deixar de destacar a relação entre as duas leituras da identificação com o animal; tanto a do filósofo alemão quanto a do *Dicionário de Símbolos* termina por destacar a anulação da individualidade. As vacas, comumente dóceis animais de rebanho, são símbolos de utilidade e fertilidade. Ao identificar-se com a vaca, o processo de construção de Martim está próximo de sua conclusão e, conseqüentemente,

poderá acontecer o seu retorno à ordem estabelecida, ao mundo anterior do qual ele tentara fugir com seu crime.

No curral, assim como no terreno terciário, Martim “descortina”. Descortinar é, portanto, a marca das fases evolutivas por que o homem passa. Esse ato de revelação ocorre no descampado, ao falar para as pedras, no alto da colina, no terreno terciário, na identificação com as plantas, e, mais uma vez, no curral, ao tomar a forma das vacas. Olga de Sá, em *A travessia do oposto*, afirma que “descortinar é sinônimo de epifania e epifania é sinônimo de beleza” (SÁ, 2004, p. 77). Percebe-se então o momento do acontecer, do descortinar, como momento epifânico, ou seja, momento de acesso ao conhecimento de uma realidade superior, de uma verdade antes inacessível.

A identificação do homem com os animais era mais uma etapa da concretização de Martim. A partir deste contato, são percebidos sinais de progresso no sítio, o trabalho evoluía, a fazenda se embelezava. O progresso da fazenda se reflete no progresso da personagem, Martim “crescia calmo, oco, indireto, a avançar paciente” (LISPECTOR, 1998b, p. 106). O trabalho de autoconstrução de Martim reflete-se no progresso percebido no ambiente. A formação do homem, entretanto, ainda não está completa. A personagem precisa, para concretizar-se, do contato com um igual. É o que acontece com a mulata, com quem “se podia tratar de homem para homem, só que para chegar a isso ela era uma mulher” (LISPECTOR, 1998b, p. 106).

No percurso para tornar-se homem, Martim, identificado ainda com as vacas do curral, percebe o riso da mulata como se fosse um mugido, gerando uma identificação e uma aproximação de desejo silencioso entre os dois. Aquela mulher sem nome, na qual o homem podia se reconhecer, torna-se também mais uma etapa de sua construção. Nesta, Martim percebe o fato concreto de que não sabia nada do que sabia antes, perdera a linguagem e “estava enfim em pé na calma profundidade do mistério. Com a mulata, Martim aprendera a ter um corpo. Numa nova reflexão sobre o crime, o homem conclui que “tinha apenas o tamanho de um fato” (LISPECTOR, 1998b, p. 108). Após o encontro sexual com a mulata, Martim também começa a compreender, impessoalmente, as mulheres. Pela posse de uma mulher sem nome, Martim descobre a incompletude de seu corpo e a necessidade (desejo) do complemento que era a mulher.

Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do Mal*, ao comentar o conto “O Búfalo”, afirma que “o processo de humanização atravessa perigosamente o território violento

das paixões mais primárias, dos instintos recalçados, das emoções primitivas, caminhando sempre tão perto do coração selvagem” (ROSENBAUM, 2006, p. 119). O comentário referente ao conto serve perfeitamente ao propósito da leitura do encontro entre Martim e a mulata. O contato entre os personagens é puramente físico, puramente instintivo, realização do corpo como etapa conclusiva do processo de (re)humanização do protagonista.

A conclusão do processo anunciado pelo título da primeira parte do romance “Como se faz um homem” se dá quando Martim “se destacou maduro da escuridão das vacas” (LISPECTOR, 1998b, p. 113). É nesta nova subida à encosta que surge no homem a consciência de sua missão, a sua vontade (fome) de nomear. A figura de Martim agora é ainda mais heroica, mais olímpica, já que ele se encontrava sobre um cavalo, ainda mais destacado em relação ao resto da humanidade, é assim que ele se completa como homem. Aquele homem tinha concluído a construção de si mesmo. Com um crime, anulara toda sua história anterior, toda a cultura instituída, para se reconstruir, passo a passo, em uma evolução do mais elementar, as pedras, a uma nova consciência de homem. O homem também reaprende o gesto de apontar, o gesto com que se alude e, finalmente, completa sua construção de si mesmo. O símbolo desta completude é que Vitória o olha e não tem mais nenhuma dúvida: “nele, ela viu ele” (LISPECTOR, 1998b, p. 117).

Mas é importante salientar a ironia presente nessa jornada do protagonista de *A Maçã no Escuro*: Martim comete um crime e foge a) da lei, b) do pensamento e c) do próprio corpo. Há, nesse percurso, um certo pessimismo e desencanto que parecem despercebidos a Martim, mas talvez estejam bem mais próximos da autora Clarice Lispector e de seu projeto escritural – retomando uma concepção simbolista, também presente em Cruz e Souza – da terra e do corpo como uma prisão, uma eterna algema.

Vimos, até aqui, a tentativa de desmaterialização de Martim, apresentando-se apenas como pensamento. Na evolução desse processo, a personagem, impossibilitado de anular o corpo, procura fazer dele só matéria bruta, animalizado. Tentativa vã, assim como a tarefa da abstração. No próximo capítulo, discutiremos as representações do feminino, procurando articulá-las a essa ironia; as mulheres com quem Martim se relaciona, no sítio, completam a etapa de reencontro do homem consigo próprio. De um lado Vitória – a força, a vigilância controladora; do outro, Ermelinda – a sensibilidade e

o corpo feminino ambíguo, feito de abstrações e de sensações: elementos que dão amparo à existência de Martim e sua inexorável corporalidade.

**Capítulo 3**  
**REPRESENTAÇÕES DO FEMININO**

Acompanhamos, no capítulo anterior, a trajetória de Martim em sua jornada de destruição e reordenação do mundo. Este processo, como vimos, inicia-se com um crime e passa por questionamentos acerca da moral, nos quais reconhecemos ressonâncias das concepções nietzschianas, num movimento de conscientização acerca de seu ato e de sua existência anterior ao ato. Observamos, ainda, que a (re)construção de si mesmo a que a personagem se submete está relacionada, em sua parte final, ao seu contato com as personagens femininas. Interessa-nos, portanto, a reflexão acerca das representações do feminino que se problematizam no romance, a fim de perceber como tais personagens se “encaixam” na estabilização do mundo do protagonista, com seu consequente retorno à sociedade moral.

A compreensão do aspecto de organização social intrínseco às relações de gênero (masculino/feminino) contribuem para a discussão das personagens femininas no romance em estudo, a fim de perceber como estas relações são problematizadas pela autora. Não pretendemos, aqui, apontar ou defender uma classificação do romance como “feminino” ou “feminista”. Compreendemos, entretanto, que se analisamos o romance pelo viés do questionamento das concepções morais, do socialmente estabelecido, a noção de gênero e sua construção em *A Maçã no Escuro* deve ser abordada, uma vez que, também nesse aspecto, a obra de Clarice Lispector estabelece um contraponto a uma visão convencionalizada pela organização social.

Joan Scott, em seu ensaio “Gênero: uma categoria útil para a análise histórica”, afirma que apenas recentemente a palavra “gênero” passou a ser usada – principalmente pelas feministas – em seu sentido mais *lato*, servindo-se desse conceito para entender a forma como se organiza a relação social entre os sexos. Nesse novo caminho analítico, a palavra quebra as fronteiras do determinismo biológico da palavra “sexo”. A autora ressalta que há, em princípio, um equívoco em considerar “raça, classe e gênero” como sendo análogas, pois são três categorias específicas que precisam ser entendidas separadamente:

(...) o gênero é igualmente utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. O seu uso rejeita explicitamente as explicações biológicas, como aquelas que encontram um denominador comum para várias formas de subordinação no fato de que as mulheres têm filhos e que os homens têm uma força muscular superior. O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais”: a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres (SCOTT, 1990, p. 7).

Nessa linha analítica, é possível entender que a dicotomia homem/mulher nasce a partir daquilo que vai sendo internalizado em cada sujeito, como verdades absolutas. Assim, ao definir papéis sociais próprios do homem e/ou próprios da mulher, determina-se o certo e o errado para cada um. Esse determinismo vai estabelecer as identidades e, conseqüentemente, originar posições conflituosas e discordantes. Nessas discordâncias, obviamente, evidenciam-se as relações de poder.

Nas relações de poder, faz-se necessário o estabelecimento de normas e regras capazes de manter o equilíbrio entre as partes. Isso nos remete ao que nos aponta Nadilza Martins de B. Moreira, no ensaio “Escrita, crítica, gênero: uma trajetória feminina, feminista”, segundo a qual, a partir do século XVIII, a esfera doméstica seria território feminino, enquanto os homens estariam ocupados com o acúmulo de capital, criando, portanto, um discurso social que estabelece a relação da mulher com o espaço doméstico e a relação do homem com o espaço público (MOREIRA, 2003, p. 30). Já no final do século XIX e início do XX, percebe-se, segundo Moreira, a criação de novos caminhos para um novo paradigma de mulher. A partir daí, as relações de poder intergênero vêm sofrendo sólidas modificações, mas não há consenso de análise entre críticos e críticas feministas (MOREIRA, 2003, p. 50).

Ao analisar a questão da autoria feminina no Brasil, no ensaio “A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lia Luft”, Elódia Xavier afirma que Clarice Lispector rompe com uma literatura de autoria feminina que tendia a repetir os valores estéticos e éticos da literatura vigente, que propagava os mesmos valores presentes no cânone literário instituído, notadamente masculino. Para Xavier, Clarice Lispector “traz nas entrelinhas uma pungente crítica aos valores patriarcais” (XAVIER, 2002, p. 159). Sendo assim, devemos nos atentar para uma representação, na obra de Clarice Lispector, de personagens femininas que rompam com o “artificialmente construído”.

Nas seções seguintes, analisaremos a elaboração de duas personagens femininas, Vitória e Ermelinda. Ao considerarmos linearmente o enredo, percebemos que, destas personagens, a primeira a entrar em contato com o protagonista é Vitória. Entretanto, ao encontrar Vitória pela primeira vez, Martim ainda não havia concluído as etapas necessárias de seu desenvolvimento, a identificação com as plantas e os animais e o posterior reconhecimento do próprio corpo; o primeiro contato de Martim “completo” é com Ermelinda. Olga de Sá, em *A travessia do oposto*, afirma que “como um homem

recriado, [Martim] podia confrontar-se com a mulher” (SÁ, 2004, p.83). Essa mulher, que se oferece ao confronto referido por Sá, será primeiramente Ermelinda.

Assim, na análise da representação do feminino em *A Maçã no Escuro*, abordaremos primeiramente a construção da personagem Ermelinda, por ser o contato com esta um movimento voluntário e consciente por parte do protagonista após seu “amadurecimento”. Posteriormente, estudaremos a construção de Vitória, personagem que terá papel fundamental na reordenação social de Martim, por meio da denúncia e consequente punição de seu crime.

### 3.1 Ermelinda

Ao analisar a caracterização de Ermelinda, Olga de Sá chama a atenção para a forma esquiva e indireta como a personagem estabelece seu contato com o mundo. Destaca, ainda, o ódio e o temor provocados nesta pelos pássaros. Já destacamos, na segunda parte do capítulo II, a simbologia dos pássaros como representação do pensamento. Como devemos perceber em Ermelinda, então, este medo dos pássaros? Num paralelo com a análise anterior, pode-se considerar, portanto, que esta seria uma personagem que foge à racionalização, ou seja, nega-se a uma caracterização objetiva.

A primeira referência a Ermelinda, no romance, é realizada em um pensamento de Vitória: “como anunciaria a Ermelinda o novo homem, sem que esta ficasse feliz?” (LISPECTOR, 1998b, 68). A preocupação de Vitória se encontrava na impossibilidade de estabelecer um contato direto com a outra, na impossibilidade de conhecê-la. Ermelinda será construída como uma abordagem paródica da visão tradicional de mulher, viúva frágil e volúvel, ligada a pequenos hábitos e afazeres sem importância.

Gilberto Figueiredo Martins, nas considerações finais de sua dissertação, às quais intitula “Sobre mártires, rainhas e serpentes: como se faz um nome”, apresenta a etimologia do nome de Ermelinda, afirmando que este confirma a consciência simbólica de Clarice Lispector. Segundo Martins,

Do alemão “Ermelinde” (“Irmelinde”, em francês), o vocábulo serve de nome a uma santa, nascida em Lovaina, falecida cerca de 600 d.C. A origem

germânica remonta à serpente, “bicho de presa” como a personagem de Clarice: “ermens” (forte) e “lind” (serpente), explicitando já a ambígua mescla de força e fraqueza, de essência e aparência que a caracterizam (MARTINS, 1997, p. 434).

A identificação com a serpente, contida no nome da personagem, explicaria, segundo Martins, seu medo dos pássaros, já que a serpente é um ser da terra. Explicaria ainda sua aversão ao escuro, que lhe seria destinado por promessa e tradição, por ser a serpente criatura das trevas e do inferno. É interessante observar o paradoxo contido já no nome da personagem que, tendo servido de nome a uma santa, traz, ao mesmo tempo, o sentido de serpente, com toda sua conotação aliciadora. O paradoxo se configura, então, como característica recorrente nas referências a esta personagem, suas frases eram “obscuras e riosas” (LISPECTOR, 1998b, p. 70) e, com relação a seu falecido marido, explicara que “seu carrasco teria que ser o seu apoio” (LISPECTOR, 1998b, p. 72).

Magali Engel, em ensaio intitulado “Psiquiatria e feminilidade”, afirma que a mulher é vista, no século XIX, como um ser naturalmente ambíguo e, portanto, imprevisível:

Vista como uma soma desarrazoada de atributos positivos e negativos, cujo resultado nem mesmo os recursos científicos cada vez mais sofisticados poderiam prever, a mulher transformava-se num ser moral e socialmente perigoso, devendo ser submetida a um conjunto de medidas normatizadoras extremamente rígidas que assegurassem o seu papel social de esposa e mãe; o que garantiria a vitória do bem sobre o mal, de Maria sobre Eva (ENGEL, 2008, p. 332).

Perceberemos, observando a caracterização de Ermelinda no romance, que Clarice Lispector contorna de ironia a construção deste arquétipo feminino. A personagem de Clarice se apresenta como um resultado fracassado da tentativa de imposição do papel social de mãe e esposa. Trata-se de uma viúva ainda jovem e sem filhos, ou seja, já não se encontra na função de esposa e frustra a expectativa da função de mãe.

Ermelinda é apresentada, primeiramente, como uma figura frágil, cuja descrição é realizada com base em uma série de imagens-clichês, que remetem à representação romântica do feminino, observe-se, por exemplo, a “infância de doença” (LISPECTOR,

1998b, p. 69), que justificaria o comportamento ambíguo da personagem, o seu “desenvolver na sombra”. Também no que tange à aproximação amorosa, a caracterização da personagem é realizada por meio de imagens recorrentes. Olga de Sá, no ensaio “FACES femininas da literatura”, afirma que Ermelinda “encarna, no contexto brasileiro, a mulher e suas artimanhas de sedução. Desejando atrair Martim, entrega-se aos truques do amor” (SÁ, 2009, p. 116). Neste ensaio, Sá afirma que Clarice Lispector não acreditava em escrita feminina, o que explicaria o caráter irônico de suas descrições da personagem Ermelinda. Observe-se, por exemplo, a preparação para o amor, a que se refere Olga de Sá:

Tomava banho com ervas de cheiro, cuidava mais de suas roupas de baixo, comia muito para engordar, procurava se emocionar com o pôr-do-sol, acariciava com intensidade os cães da fazenda, branqueava os dentes com carvão, protegia-se contra o calor para se manter bem alva, ficava apreensiva por ver quanto suave (LISPECTOR, 1998b, p. 103).

Nesta descrição, pode-se perceber a intenção irônica de Clarice Lispector, também já destacada por Olga de Sá, em *A travessia do oposto*, em que afirma que o trecho em destaque representa a paródia da posse amorosa nos moldes românticos (SÁ, 2004, p. 85). Deve-se destacar, ainda, que Olga de Sá afirma que Ermelinda representa, humoristicamente, o eterno feminino, definido como “arquétipo de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem” (SÁ, 2004, p. 100). Considerando tal afirmação, deve-se entender, então, a descrição de Ermelinda como realizada (ironicamente) de um ponto de vista masculino, ou seja, por meio de características estereotipadas do que seria, no imaginário masculino, a imagem da mulher. Com relação à ânsia em buscar e encontrar o amor, lemos, em *Humano, demasiado humano*, um comentário de Nietzsche que explicaria tal necessidade:

A idolatria que as mulheres têm pelo amor é, no fundo e originalmente, uma invenção da inteligência, na medida em que, através das idealizações do amor, elas aumentam seu poder e se apresentam mais desejáveis aos olhos dos homens. Mas, tendo-se habituado a essa superestimação durante séculos, aconteceu que elas caíram na própria rede e esqueceram tal origem. Hoje elas são mais iludidas que os homens, e por isso sofrem mais com a desilusão que quase inevitavelmente ocorre na vida de toda mulher – desde

que ela tenha imaginação e intelecto bastantes para ser iludida e desiludida (NIETZSCHE, 2005b, p. 205).

O que ocorre na personagem de Clarice Lispector é a representação irônica dessa idolatria ao amor a que Nietzsche se refere. Ermelinda se entrega ao futuro marido “não porque o amasse” (LISPECTOR, 1998b, p. 72), assim a personagem apresenta o amor paradoxalmente como meio de defesa, “estivera tão sozinha com ele, tão desamparada com um homem a correr atrás dela, que então se jogara nos braços dele” (LISPECTOR, 1998b, p. 72). O amor será, então, para Ermelinda, uma maneira de submeter os homens a seu poder, seja o marido ou Martim, e, para tanto, não poupa artifícios. Deve-se perceber, no comentário de Nietzsche, um ponto de vista masculino, assim como é o de Martim em *A Maçã no Escuro*, e o fato de Ermelinda se aproximar desta visão reforça o caráter irônico da elaboração dessa personagem.

Ermelinda é uma mulher marcada pelo medo, pela morte e pela esperança. Pode parecer paradoxal a convivência, na mesma personagem, destas três marcas, já que a associação de medo à morte é mais comum, mas a relação entre estes e a esperança soa como algo inusitado. A esperança é vista, no senso comum, como uma emoção positiva, algo a ser cultivado. No romance de Clarice Lispector, entretanto, tal visão se inverte, e a esperança passa a ser vista como um sofrimento: “Ordeno-te que sofras a esperança” (LISPECTOR, 1998b, p. 333). Esta é a ordem final no diálogo entre Martim e seu pai. Retomando a relação que estabelecemos entre algumas reflexões contidas em *A Maçã no Escuro* e a filosofia nietzschiana, convém que observemos que o filósofo alemão trata, em *Humano, demasiado humano*, a esperança como o único dos males a permanecer na caixa de Pandora, quando esta foi novamente fechada após terem escapado os outros males. Vejamos como o filósofo apresenta esse “mal”:

O homem tem agora para sempre o vaso da felicidade, e pensa maravilhas do tesouro que nele possui; este se acha à sua disposição: ele o abre quando quer; pois não sabe que Pandora lhe trouxe o recipiente dos males, e para eles o mal que restou é o maior dos bens – é a esperança. – Zeus quis que os homens, por mais torturados que fossem pelos outros males, não rejeitassem a vida, mas continuassem a se deixar torturar. Para isso lhes deu a esperança: ela é na verdade o pior dos males, pois prolonga o sofrimento dos homens (NIETZSCHE, 2005b, p. 60).

A esperança seria, portanto, na visão de Nietzsche e na representação que dela se faz no romance em questão, um mal ambíguo, que os homens (o senso comum do qual Martim tenta se afastar e ao qual retornará) acreditam ser um bem, mas que se apresenta como uma maneira de persistência no sofrimento, ou seja, os homens são torturados pelos males e encontram, na esperança, um apego à existência, de modo que continuem a resistir e a sofrer novos males. No caso de Ermelinda, a esperança consistia em aguardar acontecimentos inespecíficos, que poderiam ocorrer a qualquer momento.

Com suas contradições, seus medos, sua esperança, Ermelinda se mostra como a personagem mais lírica do romance, com a qual o leitor ora se identifica, ora se entenece. Olga de Sá, na análise que faz dessa personagem em *A travessia do oposto*, afirma que “Ermelinda é uma personagem que está sempre no extremo limite entre a ternura e o ridículo. Este equilíbrio instável, que o narrador posiciona adequadamente, é que a entrega a nosso sorriso e a nossa compaixão” (SÁ, 2004, p. 86).

O contato de Martim com Ermelinda, como já afirmamos, se dará em lenta aproximação, como é próprio dos meios indiretos de contato desta. Mesmo a concretização da posse amorosa entre os dois será permeada por contradições, amar e não amar, querer e não querer. Entretanto, a relação sexual entre os personagens se configura como etapa necessária ao desenvolvimento de ambos, para a reafirmação da masculinidade de um e a feminilidade da outra. Com o amor, ambos se submetiam a uma lei universal, à qual não poderiam fugir. “Um deu ao outro a avidez em ser amado, e se havia certa tristeza em submeter-se à lei do mundo, esta obediência também seria a dignidade deles” (LISPECTOR, 1998b, p. 163). É na encarnação desses papéis sociais estabelecidos para o masculino e o feminino que o contato com Ermelinda se concretizará como mais uma etapa da reordenação do mundo de Martim, conforme discutiremos na última seção deste capítulo.

Na seção que segue, acompanharemos a construção da personagem Vitória, a dona da fazenda aonde Martim vai para reconstruir-se e recriar o mundo.

### 3.2 Vitória

Na seção anterior, acompanhamos a caracterização de Ermelinda, buscando reconhecer nela traços de elaboração irônica de um arquétipo feminino. A personagem que acompanharemos a partir de agora é o oposto da anterior. Vitória é o feminino travestido, disfarçado em uma máscara masculina e autoritária. Enquanto Ermelinda se apresenta aparentemente frágil, em Vitória, a primeira impressão é de uma mulher forte, rígida, que comanda seus domínios (a fazenda) com mãos de ferro. Vitória herdara o sítio de uma tia e, após a morte do pai, ali se refugiara, buscando reencontrar as sensações que vivera no passado, nos dias de passeio no Rio de Janeiro.

Ao se referir a essa personagem, Gilberto Figueiredo Martins afirma que Vitória, “rainha julgadora e punitiva, decepciona-se com o comportamento de seus subordinados” (MARTINS, 1997, p. 435). Martins ainda discute o nome da personagem, sempre associando a figura de Vitória à autoridade e à majestade, embora ressaltando o caráter irônico dessa representação. Conforme Martins,

Poderosa divindade para os gregos, seu nome se mantém ligado a símbolos de majestade no mundo ocidental moderno. E se, de início, o nome *Vitória* indicia o “bem” corporificado na figura da proprietária (em oposição à agregada Ermelinda e aos que não têm acesso à vitória da propriedade, vivendo em resignada pobreza *franciscana*), ao fim, soa como ironia, falso atributo, fraqueza similar à pobreza estética dos versos sobre rainhas por ela produzidos (MARTINS, 1997, p. 436).

A ironia a que se refere Martins se manifesta ainda no contraste entre o comportamento de Vitória diante de seus subordinados, os moradores e empregados da fazenda, e como esse comportamento se torna mais feminino diante da presença de um homem que lhe tem certa ascendência, o professor. Note-se que é marcante o fato de Vitória usar normalmente trajes masculinos, e, no dia da visita do professor, aparecer de vestido, ou seja, diante da autoridade do professor, Vitória “diminui-se”, torna-se mais mulher, feminina.

Nesse sentido, é interessante observar a afirmação de Simone Curi, no livro *A escritura Nômade em Clarice Lispector*. Ao comentar as relações entre Martim e os habitantes da fazenda, a autora analisa a caracterização de Vitória como imitação tanto do masculino quanto do feminino. Segundo Curi, “nela [em Vitória] o feminino é apenas o intercambiamento com o modelo masculino, representa tanto a imitação do homem diariamente ‘de calças sobre um cavalo’ quanto a da mulher ‘de vestido de domingo’” (CURI, 2001, p. 216). É interessante observar que, no dia da visita do professor, não apenas a roupa de Vitória é feminina, mas também esta se entrega, enquanto Ermelinda se senta ao piano, ao trabalho de bordar, “numa posição corcunda e feminina” (LISPECTOR, 1998b, p. 209).

A caracterização de Vitória se revelará, portanto, tão ambígua quanto a de Ermelinda, uma vez que sua autoridade vem de uma fonte indefinida: “Vitória era uma mulher tão poderosa como se um dia tivesse encontrado uma chave” (LISPECTOR, 1998b, p. 66). A porta a que a chave pertencia, entretanto, havia sido perdida. Assim, conforme nos referimos na terceira seção do segundo capítulo deste estudo, o poder de Vitória é uma força com a qual a mulher se põe em contato, conforme sua conveniência ou necessidade, e da qual se despe, por exemplo, diante do professor. O poder que Vitória exercia vinha daquilo que sabia. Tal saber, entretanto, era vasto e indefinido: “Ela tornava magnífico o que sabia – mas o que sabia já se tornara tão vasto que mais parecia uma ignorância” (LISPECTOR, 1998b, p. 74).

Numa das reflexões de Vitória, encontramos um questionamento acerca de sua involuntária maldade, em contraposição à bondade natural de Ermelinda: “O que é que faz com que eu, não fazendo um ato de maldade, seja ruim? e Ermelinda, não fazendo um ato de bondade, seja boa?” (LISPECTOR, 1998b, p. 70). Observamos aqui novamente a referência à noção tradicional de feminino. Se, conforme afirmamos na seção anterior, Ermelinda encarna, mesmo que ironicamente, o arquétipo feminino, associada à delicadeza, fragilidade, naturalmente a ela se associa a ideia de bondade. A caracterização de Ermelinda encontra um contraponto em Vitória, que subverte os papéis sociais estabelecidos ao exercer a função tradicionalmente masculina de proprietária e autoridade, sendo, portanto, má. Norma Telles, no ensaio “Escritoras, escritas, escrituras”, analisa questões relativas ao feminino no romance do século XIX,

afirmando que a naturalização do feminino estabelece papéis fixos ao homem e à mulher. Segundo Telles,

O discurso sobre a “natureza feminina”, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando “usurpadora” de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal* (TELLES, 2008, p. 403).

O fato de Vitória ser a autoridade na fazenda, portanto, torna-se uma inversão diante do que se espera de uma mulher, daí o fato de a personagem se ver como “ruim”, ainda que não faça nenhum ato de maldade. A maldade de Vitória está relacionada à maneira como ela se coloca no comando, como autoritária diante dos outros. “Com avidez, a mulher era dona” (LISPECTOR, 1998b, p. 94). A relação de Vitória com Martim reflete as relações de poder e a ordem social à qual Martim está prestes a retornar. Entre eles, estabelecera-se “uma muda relação já mecanizada e em pleno funcionamento: constituída da coincidência da mulher querer mandar e dele aquiescer em obedecer” (LISPECTOR, 1998b, p. 94). Ao tratar da relação entre Vitória, os empregados e a propriedade, Simone Curi afirma que Vitória reproduz um sistema de “propriedade territorial”, que encarna um “modelo social”:

Vitória está presa às raízes, ampara-se nas instâncias do poder, tiranizando sua própria vontade, reproduzindo uma organização social hierárquica, estanque, assegurando-se no terreno conquistado, na propriedade, na velha ordem instaurada (CURI, 2001, p. 218).

É, portanto, com Vitória, que Martim voltará à ordem instaurada a que se refere Curi. Com Vitória, Martim reaprenderá o gesto de apontar, “o gesto humano com que se alude” (LISPECTOR, 1998b, p. 118). É também Vitória quem intermediará a punição do crime de Martim, por meio da denúncia deste ao professor e aos “representantes” (maneira como o narrador se refere aos quatro homens que vão prender Martim na fazenda).

### 3.3 Do feminino ao feminino

Tendo acompanhado a caracterização que se faz, em *A Maçã no Escuro*, das duas principais personagens femininas do romance, podemos estabelecer, de certa maneira, uma nova percepção acerca do movimento empreendido por Martim, de afastamento e retorno à ordem. Podemos, também, ver tal movimento como um afastamento e retorno ao feminino.

O crime que Martim supõe ter cometido e que dá início a sua fuga e sua reflexão acerca de sua vida anterior é, conforme já dissemos, o assassinato da esposa. Matar a mulher pode ser entendido, nesse contexto, como a negação daquilo que o feminino representa, como identificado à família, à natureza, partindo em direção ao esclarecimento e à liberdade. No ensaio “Gênero”, Maria Consuelo da Cunha Campos aproxima feminismo e pós-modernismo, afirmando que o “despertar da consciência feminina”, como um processo por meio do qual a mulher observaria traços de uma acomodação a uma “cultura adversa”, leva a superar esse ajustamento:

A crítica da transcendência como ideal moral [...] revela como, desde seu início, a filosofia ocidental cria esquemas imagéticos univisionais do homem como representante “normal”, “completo” da espécie; como seu contraponto, tal filosofia identifica a mera natureza, à feminilidade: a saída platônica da caverna-útero, do senso comum ao conhecimento, o deixar para trás o mundo privado, obscuro, da família em direção à hegeliana maturidade, a saída da heteronomia para autonomia enquanto passagem natureza/liberdade, associada ao afastamento do homem da proximidade feminina em que tem início a vida, exemplificam-no (CAMPOS, 1992, p.122-123).

Assim, o fato de Martim acreditar ter matado sua mulher se coloca como equivalente ao que Campos define como “saída platônica da caverna-útero”. Deve-se destacar, entretanto, que o caminho de Martim não é de afastamento do “natural” em direção à liberdade, mas justamente o contrário, para a reconstrução do mundo, a personagem passa, primeiramente, pela identificação com a natureza até ressurgir como homem. Nesse processo, que culminará com o fracasso de Martim e conseqüente retorno à ordem estabelecida e punição de seu crime, é que ele terá, no contato com as mulheres da fazenda, etapas fundamentais de seu desenvolvimento.

A descrição das mulheres no romance, seja com imagens-clichês do feminino, como no caso de Ermelinda, seja por meio da oscilação entre os papéis masculino e feminino, como em Vitória, traz a noção de ordem estabelecida, de papéis sociais definidos. Assim, ao se submeter a essas mulheres, Martim, conseqüentemente, se submete à ordem que ele romperia, ou pretendia romper, com seu crime.

Se concordamos com Olga de Sá, ao comparar Martim a Adão, o primeiro homem, encontraremos em Ermelinda seu contraponto, Eva, em cujo contato se completará sua formação de homem. Ermelinda deve também ser relacionada à serpente, conforme analisamos na seção I deste capítulo, por trazer tal significado em seu nome. A ligação entre Ermelinda e a serpente se configura também por seus meios indiretos de aproximação, sua aparente fragilidade e a ambigüidade de seu comportamento, criando a imagem de algo traiçoeiro, à espreita. Ermelinda ainda traz em si o próprio fruto proibido, a maçã, representação do feminino. Num de seus encontros com Martim, cai de sua roupa cascas de maçã, o que confirmava sua doçura e feminilidade (cf. LISPECTOR, 1998b, p. 188).

É pertinente também buscarmos uma associação do feminino no romance clariciano ao mito de Lilith. Para tanto, observemos o que nos aponta Roberto Sicuteri em seu livro *Lilith, a lua negra*:

O mito de *Lilith* pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. (...) a lenda de *Lilith*, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos pais da Igreja (SICUTERI, 1998, p. 23).

Como no romance Martim se apresenta em conflito em relação à esposa – supostamente assassinada por ele – percebemos que ele fica na mesma condição de Adão em relação à Lilith, já que esta não se encaixa nos padrões de mulher que o próprio Adão esperava e que Deus havia sentenciado. Esse desvio gera o conflito pelo qual Adão precisa passar até que Lilith seja transformada no primeiro demônio feminino e Eva seja criada, a partir da costela de Adão, para lhe ser submissa e servil.

O protagonista do romance por nós analisado não recebe uma nova esposa. Mas, no percurso da sua vida, confronta-se com mulheres – como Ermelinda e Vitória – que o condicionam em um não-lugar de varão, pois ele se vê impelido pelas ordens femininas e pelo constante poder que o universo feminino exerce sobre ele. Os modelos de mulher com os quais Martim se depara são um misto de Lilith e Eva. São forças que evocam representações divergentes de mulher, mas que, ao mesmo tempo, confluem no que se entende por “mulher terrena”.

Atribuimos, assim, um novo sentido ao título do romance: *A Maçã no Escuro*. Emerge dele toda uma carga simbólica capaz de representar a obscuridade do universo feminino. Sendo a maçã o símbolo do pecado que afasta Adão e Eva do paraíso – conforme a tradição bíblica – a “maçã no escuro” se torna símbolo de todo o conflito interno pelo qual o protagonista passa. Se ele precisa ou se sente impelido em “comer” desse fruto proibido, ele precisa fazê-lo “na obscuridade”, sem compreendê-lo, sem decifrá-lo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Então vai, meu filho. Ordeno-te que sofras a esperança.*  
(Clarice Lispector. *A Maçã no Escuro*)

Em nossa análise de *A Maçã no Escuro*, podemos perceber que a transgressão do instituído se coloca como marca da obra de Clarice Lispector. Tanto no plano formal quanto temático, o romance que analisamos apresenta-se como um exemplo claro deste procedimento artístico clariciano.

Martim fracassa em sua reconstrução do mundo, uma vez que, ao final de sua trajetória, ele é denunciado, preso e, portanto, submetido à punição prevista para seu crime, que, por si só, já era fracassado, já que Martim falhara ao tentar matar a esposa. As cenas finais do romance se dedicam a uma lenta (re)estabilização do mundo, conforme a ordem antes perturbada. Um dos sinais da nova submissão de Martim à ordem estabelecida se dá no retorno da crença em uma verdade indefinida:

E então, como ele não sabia qual era a verdade, ele se disse no bosque: eu creio na verdade, creio assim como vejo esta escuridão, creio assim como não entendo, creio assim como assassinamos, creio assim como nunca dei pão para quem tem fome, creio que somos o que somos, creio no espírito, creio na vida, creio na fome, creio na morte! — disse ele usando palavras que não eram suas. E porque não eram suas tiveram o valor do ritual que apenas esperavam para livrá-lo do medo, a única palavra de passe: creio (LISPECTOR, 1998b, p. 226).

Nessa “profissão de fé” de Martim, a volta do mundo anterior já se manifesta. Afirmamos, no início do capítulo 2, que a personagem, antes de seu crime, estava habituado aos crimes não previstos em lei. Tais crimes reaparecem em uma manifestação de credo na ordem social estabelecida, “creio assim como nunca dei pão a quem tem fome”. O retorno da imitação e do lugar-comum da linguagem dos outros também se manifestará, notadamente, no diálogo final com o pai, marcados por ditos populares e frases de efeito. Vem desse diálogo a constatação de que ele mesmo e o semelhante são “uma porcaria”, além de uma condenação: “Ordeno-te que sofras a esperança” (LISPECTOR, 1998b, p. 333).

Os quatro homens que vão buscar Martim, os “representantes”, manifestam, nessa volta à ordem moral, o retorno da imitação como modo de ser, eles “sabiam que toda a questão está em saber profundamente como imitar, pois quando a imitação é original ela é a nossa experiência” (LISPECTOR, 1998b, p. 324). Aqui, mais uma vez, cabe-nos retomar a concepção de monstro e de monstruosidade teorizada por Júlio Jeha, o qual afirma, ao tratar da figura do monstro como mantenedor de regras sociais, que

Grupos sociais precisam de fronteiras para manter seus membros unidos dentro delas e proteger-se contra os inimigos fora delas. A coesão interna depende de um visão de mundo comum, que diga àqueles afetados por ela que ‘as coisas são assim’ e não de outra maneira e ‘é assim que fazemos as coisas por aqui’ (JEHA, 2007, p. 20).

Sendo assim, os quatro representantes é que despertam em Martim a consciência de que “a verdade dos outros tinha que ser a sua verdade, ou o trabalho de milhões se perderia” (LISPECTOR, 1998b, p. 299). A partir dessa constatação, Martim assume a posição de monstro, definido como “um estratagema para rotular tudo que infringe esses limites culturais” (JEHA, 2007, p. 20), sabendo que, por meio da punição de seu crime, seria mantida a ordem das coisas.

Considerando que nossa leitura da trajetória de Martim se baseia na busca de ressonâncias da moral nietzschiana em suas reflexões, precisamos relativizar a noção de fracasso da personagem em sua intenção de reconstrução do mundo. Nietzsche afirma, em *Aurora* que, “por mais que o homem se estenda em seu conhecimento, por mais objetivo que pareça a si mesmo: enfim nada tirará disso, a não ser sua própria biografia” (NIETZSCHE, 2004, p. 243). A partir desse pressuposto, devemos nos atentar que a criação de Martim era a criação do mesmo, mas com uma diferença fundamental, “a imaterial adição de si mesmo” (LISPECTOR, 1998b, p. 323).

Podemos afirmar, após a realização deste estudo, que ficam ainda muitos questionamentos a serem respondidos na leitura deste romance surpreendente. Partimos de uma leitura a princípio cansativa, morosa, para um encantamento cada vez maior diante da personagem e da linguagem de Clarice Lispector. A leitura de toda a obra da autora se mostra em um rico campo para pesquisa e este romance, em especial, merece ainda muita atenção de pesquisadores acadêmicos. Resta ao estudioso o esforço, a delicadeza, a grande fome de pegar no escuro esta maçã, sem que ela caia.

## REFERÊNCIAS

### Da autora

- LISPECTOR, Clarice. *O Lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, Clarice. *A Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- LISPECTOR, Clarice. *A Maçã no Escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

### Sobre a autora

- CANDIDO, Antonio. Uma tentativa de renovação. In: *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 93-102.
- CURI, Simone Ribeiro da Costa. *A escritura nômade em Clarice Lispector*. Chapecó: Argos, 2001.
- DANTAS, Ercília Bittencourt. *Dialética do escuro e das luzes em Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. (Tese de doutorado)
- FARINACCIO, Paschoal. *A questão da representação e o romance brasileiro contemporâneo*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2004. (Tese de doutorado).
- FONOFF, Fernanda Mara Colucci. *Martim: pescador de palavras* (Estudo d'*A maçã no escuro*, de Clarice Lispector). Dissertação (Mestrado). FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro – uma análise da criação da linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.
- IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LIMA, Lenilde Ribeiro. *Um batear poético na prosa de Clarice Lispector*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008. (Dissertação de mestrado)
- MAGALHÃES, Luis Antonio Mouzinho. *Clarice Lispector e os jardins da razão – Lugar-comum e reconstrução da experiência*. Campinas, São Paulo: UNICAMP, 2002. (Tese de doutorado)
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. *As vigas de um heroísmo vago* (três estudos de *A maçã no escuro*). FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997. (Dissertação de mestrado)
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.

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

ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006.

SÁ, Olga de. A maçã no escuro. In: *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector – a travessia do oposto*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SÁ, Olga. Faces Femininas na Literatura. In: Revista Ângulo 117, 2009. p. 115-119. Disponível em [www.fatea.br/angulo](http://www.fatea.br/angulo). Data de acesso: 06/05/2011.

SABINO, Fernando; LISPECTOR, Clarice. *Cartas perto do coração*. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTIAGO, Silviano. A aula inaugural de Clarice. In: MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

XAVIER, Elódia. A hora e a vez da autoria feminina: de Clarice Lispector a Lya Luft. In: DUARTE, Constância Lima; ASSIS, Eduardo de; BEZERRA, Kátia Costa. (orgs.). *Gênero e representação na literatura brasileira*. Coleção Mulher & Literatura. Vol. II. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras – Estudos Literários: UFMG, 2002.

## Referência geral

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 4.ed. São Paulo: UNESP, 1998.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo : Brasiliense, 1996 (Obras escolhidas; vol. 1).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006a.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006b.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. O moderno conto brasileiro e a construção da estratégia desconstrutora. *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1066), 28 de março de 1987. p. 6-7.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. de Vera Costa e Silva [et al.]. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2006.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ECO, Umberto. O leitor modelo. In: ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos literários*. 2 ed. Trad. de Attílio Concini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ENGEL, Magali. Psiquiatria e feminilidade. In: PRIORE, Mari Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 322-361.
- JEHA, Júlio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Júlio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 9-31.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco Narrativo*. 8 ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quirón, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. Escrita, crítica, gênero: uma trajetória feminina, feminista. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora: reflexões sobre os preceitos morais*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. in *Educação e Realidade*. Porto Alegre, p. 5-22, jul/dez.1990.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith, a Lua Negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORE, Mari Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2008.