

O ponto de vista paradoxal do conto “A menor mulher do mundo” de Clarice Lispector

Giselle Madureira Bueno

FFLCH – Universidade de São Paulo (USP)

gimim@uol.com.br; gimabu@bol.com.br

Abstract. *This work aims to present an interpretation of Clarice Lispector’s short story “A menor mulher do mundo”, focusing on point of view questions and narrative form.*

Keywords. *Clarice Lispector; point of view; narrative form.*

Resumo. *O objetivo deste trabalho é apresentar uma interpretação do conto “A menor mulher do mundo” de Clarice Lispector, conferindo ênfase a observações sobre ponto de vista e forma narrativa.*

Palavras-chave. *Clarice Lispector; ponto de vista; forma narrativa.*

“A menor mulher do mundo (1)” narra o encontro de um pesquisador branco e europeu, Petre, e uma anã africana, justamente a menor mulher do planeta que dá título ao texto. Essa pigméia única, chamada de Pequena Flor pelo desbravador, certamente faz parte daquela gama de personagens de Clarice Lispector que se relacionam ao que é da ordem do caos, do estranho, da matéria primal, do grotesco, do mal, da pulsão, do que está aquém da linguagem, enfim, de todas aquelas categorias que os estudiosos nos foram desvendando com o progresso da fortuna crítica da autora. O que define essa personagem é, sobretudo, seu aspecto indizível, limítrofe e paradoxal, que sidera e emudece o observador. A africana, cuja linguagem está no limite da não-linguagem, é humana mas também, como considera a própria Clarice, bicho (2); é vida das mais escassas e carentes; porém, das mais fecundas e abundantes; é o que há de mais ínfimo e sublime. Contudo, se delinear-mos sua figura de uma maneira mais estanque e menos paradoxal e a contrapusermos a Petre, de quem é duplo invertido, encontraremos os embates do conto: ordem x desordem, razão x pulsão, linguagem x mudez, cultura x natureza, civilização x primitividade.

O conto estrutura-se a partir de dois espaços diferentes: primeiramente, aparece a geografia distante e, conforme o imaginário europeu, exótica e selvagem da África, onde se dá o encontro face a face de Petre e Pequena Flor. Num segundo momento, surge um espaço citadino, de onde personagens “civilizadas” contemplam a foto da pigméia no jornal, encarando-a como coisa ou bicho. A alternância dos ambientes, levada a cabo sempre por meio de cortes narrativos, prossegue: um retorno ao cenário africano é seguido, já nas últimas linhas do texto, por um ressurgimento brevíssimo do espaço urbano.

Fornecidos esses dados iniciais, gostaríamos de defender a idéia de que, neste conto, o leitor é desorientado por uma voz narrativa paradoxal, cuja dicção oscila entre a perversidade de um ponto de vista incapaz de reconhecer a alteridade de uma negra

africana (cúmplice que é de toda a galeria de personagens brancas e “civilizadas”) e o distanciamento irônico e crítico ante essas mesmas personagens. Ilustrações de uma e outra atitude pululam na narrativa.

Exemplos de passagens em que o narrador comunga com a visão de mundo das personagens são aqueles em que ele se vale de expressões de conotação reificante para designar Pequena Flor, chamando-a de “coisa (3)”, “exemplar (4)”, e sua tribo de “racinha de gente (5)”. Mas há também momentos em que o narrador se afasta da *imago mundi* das personagens. É o que ocorre quando ele descreve como “perversa ternura (6)” os sentimentos de uma senhora que observa a foto da anã no jornal. Todavia, tal senhora não demonstra ter consciência dos perigos e ambigüidades de seus próprios sentimentos. É o narrador que, assumindo uma atitude manifestamente crítica, distanciando-se, portanto, da personagem, nos desvenda a perversidade dela.

Essa oscilação é observável durante todo o conto, inclusive, em seu final, quando se chega a uma situação narrativa inédita: por um momento, o ponto de vista é sutilmente tomado pela voz da pigméia (7), vale dizer, é concedido a ela um lugar de fala que é, no entanto, em seguida, retomado.

Enfim, estamos diante de um ponto de vista que não se quer deixar pegar, desorientando o leitor: ora participa da truculência das personagens brancas e cidadinas, ora a denuncia. Consideramos que as personagens ditas civilizadas são truculentas porque nenhuma delas perfaz aquele processo de interação que em Filosofia e Psicanálise é chamado *reconhecimento da alteridade*. De maneira geral (sem entrarmos em divergências interpretativas), para que o outro seja reconhecido como tal, isto é, para que a diferença seja positivamente elaborada, é necessário que ocorra, primeiramente, uma identificação entre o eu e o outro. O “eu” precisa vivenciar psicologicamente a experiência do “*je est un autre*” para depois, saudavelmente, retornar à sua singularidade, à sua diferença. São ambos os movimentos que possibilitam a interação rica e transigente. O que acontece com as personagens cidadinas é que elas são incapazes de reconhecer o outro interno e o outro externo. São incapazes de reconhecer a Pequena Flor que há dentro delas e a humanidade que há em Pequena Flor – daí um efeito imediato de primeira leitura ser a incômoda e paradoxal idéia de que a anã é que é a humana e as demais personagens, os bichos. Porém, essa inversão ainda manteria a compreensão – direta ou indiretamente manifestada pelas personagens - da brutalidade como enraizada na animalidade. E não é disso que se trata, mas da problematização da idealização do humano e do rebaixamento da animalidade (8). Ou de maneira mais precisa: trata-se da diluição da oposição tradicional humano x bicho.

Um dos desafios de mover-se no universo clariciano consiste em que as palavras podem ali assumir sentidos bem diferentes dos convencionais. De fato, partir da idéia de que ver a pigméia como “humana” é algo essencial e positivo para que se efetue a interação social, pode conduzir a equívocos, já que a separação estanque entre “humano” e “animal” não cabe em Clarice. Desse modo, seria mais exato dizer que o instante identificatório tem por condição, *em sentido clariciano*, a humanização da primitiva e também das outras personagens. Humanizar Pequena Flor não significa deixar de ver sua face animal, mas ver naquele bicho (cf. nota 2) a face humana, reconhecer nela o igual. Já o humanizar-se das demais personagens traduz-se pelo reconhecimento e enfrentamento da própria animalidade que jaz sobre a construção humana, pelo ver-se a si próprio como outro. Nada disso acontece. Ou melhor: se as

personagens urbanas, em algum momento, vivenciam a alteridade, isso se dá não como uma ida consciente e inquisitiva, rumo à dificuldade da diferença, mas de maneira muito inconsciente e efêmera, quase sempre como um assalto *ao* outro ou um assalto *do* outro, como um (des-)encontro marcado ou pela fascinação ou pelo terror extremos.

Chegamos então a uma característica formal importante – e engenhosa – do conto: ao caráter limítrofe, paradoxal, escapável de Pequena Flor corresponde a escapabilidade do próprio ponto de vista. Antes de interpretarmos o significado dessa correspondência, faremos mais algumas observações sobre a forma da narrativa em questão.

Quando, pela primeira vez no conto, Petre dirige a palavra à anã, nomeando-a de Pequena Flor, esta coça-se “onde uma pessoa não se coça. O explorador como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar -, o explorador, tão vivido, desviou os olhos (9)”.

Imediatamente após a primeira aparição supostamente triunfal da linguagem, que ao nomear tenta ordenar, capturar o ser, após a primeira verbalização concreta dirigida por Petre à Pequena Flor, a pigmeia o desequilibra com um simples gesto bruto e casto, que parece situar-se não exatamente no âmbito da castidade pura, mas no da castidade lúbrica. Visão paradoxal que o explorador não pôde suportar e desviou os olhos.

Não obstante, o mais importante para nossa análise é que, à perturbação do olhar de Petre, se segue a da própria narrativa. O leitor também é forçado a desviar os olhos da pequena africana e concentrar-se em vários personagens de um espaço outro, cidadão. É como se a natureza desordenadora de Pequena Flor invadisse a própria narrativa e o leitor. O gesto de Petre de pôr os olhos em fuga é acompanhado de um corte narrativo, de uma mudança de perspectiva significativa. A primitiva, que até agora era gulosamente olhada, coisificada, impede que esse olhar se fixe e o deixa sem ponto de convergência, mergulhado em uma embaraçada dispersão.

Dentro do círculo urbano, notamos que a organização formal assume feição bastante particular, à qual ligamos, novamente, não só a figura de Pequena Flor, mas também uma imagem a ela associada logo no início do texto: a da “caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa (10)”.

No contexto imediato, a imagem das caixas alude aos encontros cada vez mais surpreendentes de Petre. Com efeito, ele topa primeiramente com uma tribo de pigmeus, depois com uma tribo dos menores pigmeus do mundo e, finalmente, com o menor dos menores pigmeus do mundo. Em um nível já metafórico, a imagem alude ao corpo feminino prenhe (a menor mulher do mundo está grávida): feto, útero e ventre. Entretanto, como pensamos, a figura das caixas funciona também como modelo da forma que se anuncia como elemento estruturador dessa parte do conto (cujo foco é o espaço cidadão); forma que, ao final, e não por acaso, se desarticula. Vejamos.

Desenrolam-se seis cenas em que vários indivíduos, encerrados em seu ambiente doméstico, observam a foto (em tamanho natural) da anã. A primeira figuração do olhar dessas personagens sobre a primitiva parece funcionar como aquela receita simples, modelar e esquemática de “A quinta história (11)” – receita que acaba por complicar-se, desdobrar-se em histórias que são variações sobre um mesmo tema. De fato, a passagem é muito pouco desenvolvida, limitando-se o narrador a dizer que a personagem, uma

mulher, não quis olhar para a foto uma segunda vez porque sentiu aflição (12). Esse mínimo enredo, esse fundo de aflição e estranhamento (que pode ser interpretado como o *unheimlich* freudiano) será o substrato, recoberto pelas devidas ampliações e desenvolvimentos, de todas as demais passagens, o que nos faz recuperar, invertida, na forma, a imagem das caixas. Em outras palavras: o narrador parte de uma pequena célula narrativa, que vai sendo ampliada e desenvolvida, de modo que o leitor atento será levado a buscar, como que por uma caixa dentro de uma caixa dentro de uma caixa, esse fundo de estranhamento, relacionado à interioridade mais entranhada e estranhada das personagens, ao que, nelas, escapa à ordem, à definição, à forma, ao limite.

Dizemos que há um processo de ampliação da primeira para a sexta cena citadina no sentido de que, nas três primeiras, se apresentam indivíduos sozinhos (a família de uma menina de cinco anos é apenas mencionada, mero pano de fundo), acontecendo que a cena posterior é sempre mais desenvolvida que a anterior; na quarta, temos uma mãe e uma filha; na quinta, também mais desenvolvida que as anteriores, uma mãe e um filho; finalmente a sexta cena é a mais panorâmica dado que o cenário social está mais nitidamente desenhado. A célula familiar está completa: pai, mãe e filha mais velha. Não é mera coincidência, portanto, que o ávido desejo de possuir o outro, que já aparece em outras cenas, venha fortemente tingido de conotações sociais. Alguns membros da família desejam que a africana seja trazida, grávida, para servi-los à mesa, de modo que sua brutalidade remete-nos à do regime escravocrata.

Logo depois, a narrativa retoma a geografia africana, e o espaço urbano é posto em suspensão: “Enquanto isso, na África (...) (13)”. Sucedem-se os defrontamentos e confrontamentos entre Pequena Flor e Petre. Quando, por fim, ela diz algo, primeiramente, com a boca - um significativo “sim” - e, em seguida, com os profundos olhos escuros - “pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir (14)” -, Petre fica, de novo, perturbado. Se anteriormente o caçador e homem do mundo desviara os olhos, agora ele os pestaneja, gesto que, em Clarice, muitas vezes, é símbolo do descentramento do eu, da entrada no mundo primal (15). E, em bela simetria com o primeiro corte narrativo, é no exato momento em que o olhar de Petre é intensamente embaraçado que é alterada, pela última vez, a perspectiva do conto: da África, voltamos à cidade.

Surge então uma sétima cena citadina que nos revela que o processo aqui descrito não é cabal: ela foge à estrutura da caixa dentro da caixa, uma vez que não se apresenta como uma ampliação ou desenvolvimento das anteriores, sendo extremamente concisa, composta de uma única personagem e sem desenho social mais nítido. Isso se dá justamente no final do conto, quando tanto Petre quanto essa última personagem urbana, a qual, vendo na primitiva apenas a diferença grotesca, teve “de se arranjar como pôde (16)”, fracassam em suas tentativas de capturar Pequena-Flor, em defini-la de modo definitivo, procurando ilusoriamente invadir o limite - ético - que os separa do outro, em última instância, sempre irreduzível e indecifrável (17). A bela imagem das caixas, a propósito, é bastante feliz para figurar todo esse processo. Ao mesmo tempo em que sugere um encaixotamento ou enquadramento que se vai, cada vez mais, fechando, até chegar a um ponto mínimo e fixo (a menor das caixas), aponta, em seu sentido mais profundo, para um movimento que nunca tem fim, para um interior/essência que nunca se atinge.

A esta altura, podemos perceber outra interdependência formal: se o ponto de vista cambiante, paradoxal, escapável corresponde à figura da pigméia, da mesma maneira, a forma de (des-)composição do conto não fica alheia à força desestruturadora dessa personagem. Sua natureza desordenadora invade a narrativa, o ponto de vista e é, claro, o leitor, que é freqüentemente desnortado. Assim como Petre, “sentindo uma necessidade imediata de ordem (18)”, tenta nomear, classificar, *encaixar* a primitiva dentro de sua visão de mundo e não consegue, a narrativa tenta capturá-la, mas desarticula-se frente a irrupção da desordem, do inominável.

Já encaminhando a conclusão, é necessário ponderarmos que podemos ler a questão da escapabilidade do ponto de vista do narrador (aspecto formal que é centro de nossa análise) por meio de duas chaves não excludentes. Pela primeira, puramente estética, essa característica dever-se-ia a uma correspondência formal com a figura de Pequena Flor. Pela segunda chave, que nos faz adentrar pelo campo da ética, tal característica seria atribuída a uma postura crítica deliberadamente assumida pela autora. E é neste ponto que se revelam mais precisamente a força e a inventividade do estético: por que a mesma voz narrativa que constrói a dignidade da pigméia e que, pela denúncia impiedosa dirigida aos chamados civilizados, serve ao leitor avisado de guia para a interpretação, simultaneamente compactua com a truculência das personagens? A nosso ver, Clarice Lispector concebeu um narrador que, evitando a assunção de uma posição que poderia ser considerada hipócrita ou ingênua ou por demais idealista - comum em narrações realistas convencionais -, se constitui a partir de um ponto de vista que se mostra, não perigosamente alienado da condição humana contraditória, mas antes, consciente tanto da crueldade alheia, quanto da própria, vale dizer, da crueldade de todos os homens; um ponto de vista que se mostra, enfim, consciente da dificuldade nossa de reconhecer a alteridade interna e externa. Ao fim e ao cabo, a grande (ou pequena) diferença entre o ponto de vista do narrador e o das personagens seria a de que o primeiro reconhece que, freqüentemente, não reconhece a alteridade.

Clarice não cai na armadilha dos narradores realistas tradicionais e faz seu narrador tratar o excluído, o outro, como provavelmente seria tratado em nossa sociedade segregadora. O resultado, como vimos, é um ponto de vista cambiante, denunciador e impiedoso. Mas impiedoso em um sentido criativo porquanto, neste conto, a obra de arte serve-se da crueldade do ponto de vista para não esconder o que é tão freqüentemente renegado - a face ambígua e obscura de todos nós.

Notas

(1) LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 24 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991. p. 87.

(2) Idem. A explicação que não explica. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 240.

(3) Idem. *Laços de família*. p. 93.

(4) Idem, *ibidem*, p. 88.

(5) Idem, *ibidem*.

(6) Idem, *ibidem*, p. 90.

- (7) Idem, *ibidem*, p. 95: “(...) perturbou-se como só *homem de tamanho grande* se perturba. (...). Tornou-se uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como a de um limão de madrugada. *Ele devia ser azedo.*” (grifos nossos). A fala do narrador é contaminada, num discurso indireto livre, por expressões e pensamentos da africana. Logo adiante, ela pronunciará sua primeira palavra: “sim”.
- (8) Não é objetivo deste trabalho o aprofundamento dessa questão, mas podemos registrar que, ao fim e ao cabo, embora a animalidade, como a humanidade, não seja destituída de voracidade possessiva, há alguma idealização nostálgica desse estágio primitivo, do qual Pequena Flor está mais próxima.
- (9) Idem, *ibidem*, p. 89.
- (10) Idem, *ibidem*, p. 87.
- (11) Idem. *A legião estrangeira*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 81.
- (12) Idem. *Laços de família*. p. 90.
- (13) Idem, *ibidem*, p. 93.
- (14) Idem, *ibidem*, p. 95.
- (15) Ver, por exemplo, os contos “Miopia progressiva” e “Menino a bico de pena”. In: _____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- (16) Idem. *Laços de família*. p. 96.
- (17) Estamos pensando junto com E. Lévinas. Para uma explicação sucinta e didática de sua reflexão ética, ver: LANDA, Fábio. E. Lévinas e N. Abraham: um encadeamento a partir da *Shoah*. O estatuto ético do terceiro na constituição do simbólico em psicanálise. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003. p. 113.
- (18) LISPECTOR, Clarice. Op. cit., p. 88.

Referências bibliográficas

- FREUD, S. O estranho. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 17.
- KHAN, Daniela M. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 24 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- _____. *A legião estrangeira*. 10 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.