

As grossas patas de um sensível elefante de circo: grotesco e comicidade na ficção de Clarice Lispector

(The large paws of a sensitive circus elephant: grotesque and comic in
Clarice Lispector's fiction)

Mariângela Alonso¹

¹Doutoranda em Estudos Literários – Universidade Estadual Paulista (Unesp/Cnpq)

maryalons@ig.com.br

Abstract: This article proposes the analysis of grotesque issues present in the short story “The solution”, by Clarice Lispector (1920-1977). The theoretical basis is given especially by the studies of Wolfgang Kayser and Mikhail Bakhtin. The analysis is complemented with ideas of Vladimir Propp about the comic emphasized in the physical nature of man. In addition to that, the research refers to important critical voices of Clarice Lispector's criticism, which will illuminate the analysis done here.

Keywords: grotesque; comic; Clarice Lispector.

Resumo: O presente artigo propõe a análise de aspectos grotescos presentes no conto “A solução”, de Clarice Lispector (1920-1977). A instrumentalização teórica conta com os estudos de Wolfgang Kayser e Mikhail Bakhtin. A análise complementa-se com os apontamentos de Vladímir Propp a respeito da comicidade ressaltada na natureza física do homem. Além disso, a pesquisa recorre a vozes importantes da crítica de Clarice Lispector, as quais iluminarão o caminho de análise aqui percorrido.

Palavras-chave: grotesco; comicidade; Clarice Lispector.

Introdução: Ecos do grotesco na ficção clariceana

Os estudos literários sobre a obra de Clarice Lispector têm apresentado um significativo crescimento nos últimos anos. A escritora vem sendo consagrada tanto no Brasil quanto na Europa e nos EUA. Toda essa consagração deve-se a fatores como reedições, traduções, comunidades de leitores e estudiosos, além da peculiaridade de sua obra de modo a revelar um encontro particular com o público: “os leitores criaram, de Clarice Lispector, uma figura misteriosa e enigmática, colada aos seus livros e imersa nos jogos de linguagem” (CASTRO SILVA, 2012, p. 259).

Desde seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1944), a escritora despertou um horizonte novo de expectativas para o público brasileiro e em relação à escrita ficcional, provocando uma espécie de impacto na crítica que, àquela altura, não se mostrava pronta para adentrar no complexo universo romanesco construído por sua literatura.

A publicação do primeiro romance revela uma personalidade literária delineada por sua escrita transgressora. Em julho de 1944, no artigo intitulado “No raiar de Clarice Lispector”, o crítico Antonio Candido destaca a “performance da melhor qualidade” da escritora. Na visão do crítico, a estreadora:

[...] colocou seriamente o problema do estilo e da expressão. Sobretudo desta. Sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procurarmos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas, novos torneios, associações diferentes das comuns e mais fundamentalmente sentidas. A descoberta do cotidiano é uma aventura sempre possível, e o seu milagre, uma transfiguração que abre caminho para mundos novos. (CANDIDO, 1970, p. 128)

A linguagem artística de Clarice Lispector, segundo Antonio Candido (1970), assemelhava-se aos “romances de aproximação” que buscavam captar a essência, o ser, ao eleger as paixões e os estados de alma como o mote da narrativa. O ritmo tenso da narrativa, fruto da pesquisa de linguagem que transmite uma interpretação pessoal do mundo, faz do romance de Clarice Lispector uma obra de exceção.

De certo modo, a autora sempre buscou a cumplicidade de um leitor não apenas identificado com a sua obra, mas também com os procedimentos literários que a singularizaram em nossa Literatura, contabilizando uma vasta e crescente fortuna crítica.

O universo de leituras a respeito da obra clariceana tem se dividido em quatro grandes eixos, a saber: a dimensão filosófico-existencial, pautada sobretudo pelos estudos do crítico e filósofo Benedito Nunes (1929-2011) em ensaios como “O mundo imaginário de Clarice Lispector”, presente em *O dorso do tigre* (1969) e *O drama da linguagem* (1995).

Os estudos de Nunes são referência obrigatória na bibliografia de Clarice Lispector e localizam a escrita da romancista no contexto da filosofia da existência. Tal abordagem se dá em decorrência das afinidades marcantes entre sua narrativa e temas reflexivos que abordam problemas como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a consciência de estar no mundo, entre outros. Para o crítico, há na obra clariceana uma “espécie de *eros* filosófico que a anima” (NUNES, 1995, p. 99), engendrando-se a partir de uma temática essencialmente existencial que se apresenta como uma concepção de mundo.

O estudioso destaca a escritura “autodilacerada” dos textos de Clarice Lispector, reconhecendo a condição de *persona* no processo de composição da autora. Para o crítico, a autora exhibe-se ao lado de seus personagens, de forma a atingir o conhecimento de si e do outro. A autora deixa entrever, portanto, o fato de que, por trás da técnica que domina, há todo um projeto de compreensão e revelação de um mundo que se concretiza.

Em um outro eixo estão os estudos que abordam a construção formal e o estilo narrativo da escritora, demonstrados pelos estudos de Olga de Sá, Regina Pontieri, Berta Waldman, Silviano Santiago, entre outros. Dentre o vasto panorama de leituras realizadas neste âmbito, salientamos o livro *A escritura de Clarice Lispector*, de Olga de Sá (2000).

Ao focalizar o tempo e a linguagem na ficção clariceana, bem como a chamada epifania, Olga de Sá (2000) especifica a contribuição inovadora da escritora no cenário de nossas letras, numa interessante aproximação entre a sua obra e a escrita de James Joyce. Ao abordar o capítulo intitulado “O Banho”, do romance *Perto do coração selvagem*, afirma Sá:

Essenciais elementos epifânicos estão aí presentes: a visão transfigurada, o deslumbramento da beleza mortal, a contemplação, o silêncio sagrado, o som dos sinos do sono, a explosão de alegria profana, a revelação da vida, o arrebuo, a aparição do anjo, a glória.

Clarice privilegia este momento da obra de Joyce na sua própria inauguração como romancista. (SÁ, 2000, p. 194)

A realização estética do texto clariceano manifesta-se no vasto campo da sensibilidade, captando as formas, os ritmos e suas pulsões, oferecendo ao leitor toda a rede de relações do espaço da ficção.

Uma terceira abordagem da obra de Clarice Lispector tem sido feita pelo viés da crítica feminista, na qual sobressaem-se os estudos de Lúcia Helena (2006), em *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Centralizando a sua pesquisa em três obras da autora (*Laços de família*; *A hora da estrela* e *Água viva*), Helena considera o nome de Clarice Lispector como um dos responsáveis por abrir uma espécie de tradição para a literatura de autoria feminina no Brasil.

Um outro ponto da obra clariceana ganha destaque com estudos no âmbito biográfico. Podemos citar os trabalhos de Nádya Battella Gotlib, com *Clarice: uma vida que se conta* (1995); Tereza Montero, com *Eu sou uma pergunta* (1999), e o estudo de Benjamin Moser, com *Clarice, uma biografia* (2009). Dentre os três estudos aqui mencionados, salientamos o de Nádya Battella Gotlib, que soma harmoniosamente fatos da vida da escritora (as raízes judaicas, a infância no Recife, a mudança para o Rio de Janeiro, a atividade jornalística, a vida no exterior, a separação, o retorno ao Rio de Janeiro, etc.) a um trabalho arguto de análise literária, resultando, juntamente com o nome de Benedito Nunes, numa das leituras obrigatórias em torno da obra clariceana.

A produção jornalística de Lispector também tem despertado o interesse recente de uma parte de pesquisadores. Neste sentido, são pioneiros os estudos e compilações de Aparecida Maria Nunes em torno dos textos jornalísticos da escritora, produzidos nas décadas de 1950 e 1960. São ao todo 450 páginas publicadas por Clarice Lispector em colunas femininas com os pseudônimos de Tereza Quadros, Helen Palmer e Ilka Soares.

Já consagrada nas letras nacionais, Lispector temia que seu público pudesse não compreender a natureza de tais textos, por isso preferiu proteger-se sob um pseudônimo. Porém, conforme observa Aparecida Maria Nunes:

Se Tereza Quadros não fosse Clarice Lispector, talvez a página feminina de *Comício* nada tivesse a acrescentar a outras páginas femininas, tão iguais. Através do discurso de Tereza Quadros – de Helen Palmer e de Ilka Soares, nomes adotados posteriormente para outras colunas femininas que a ficcionista escreveria – identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizariam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras. (NUNES, 2006, p. 8)

O mérito do trabalho de Aparecida Maria Nunes está em reconhecer, nesses textos tidos como superficiais, uma espécie de transgressão ao cânone da imprensa feminina da época, uma vez que tais textos contavam com a aproximação com as leitoras, “adotando processos de identificação e vínculo emocional” (NUNES, 2008, p. 146).

Como vemos, Clarice Lispector apresenta muitas faces no seu trabalho ficcional. No entanto, houve uma dessas faces que permaneceu em segundo plano nos estudos críticos. Estamos nos referindo à categoria do grotesco, menos abordada pelos estudiosos, os quais têm optado pelos aspectos sublimes da obra da escritora.

O crítico Benedito Nunes apontou a presença de elementos grotescos na obra clariceana. Ao tratar das narrativas de *Laços de família*, *A legião estrangeira* e *Felicidade clandestina*, Nunes chama a atenção para o “momento de tensão conflitiva” (NUNES, 1995, p. 84) presente em parte dos contos da autora. Analisando o conto “Amor”, de *Laços de família*, o estudioso salienta a cena em que a personagem Ana é arrebatada pela imagem grotesca de um cego mascando chicletes: “Está por fim inerme diante do perigo que temia, estampado agora na fisionomia grotesca do homem” (NUNES, 1995, p. 85). A tensão conflitiva do conto se dá, portanto, por intermédio do grotesco.

A leitura de Benedito Nunes (1995) põe em discussão a estranheza presente nos contos clariceanos, tal como o “sorriso grotesco” da menina para o professor, em “Os desastres de Sofia”, de *A legião estrangeira*.

Os apontamentos de Nádia Gotlib (1995) também são propícios para o tema. Ao referir-se às personagens idosas da autora, mais especificamente à d. Maria Rita, do conto “A partida do trem”, a estudiosa reconhece:

Todas procuram um destino maior e uma porta de saída. Todas, em vão, sofrem a desilusão de não encontrarem nada do que procuram. Em todas um detalhe grotesco é o carimbo da condição do ser humano, de que é exemplo a verruga no queixo, com um pêlo espetado, em d. Rita, detalhe que se agrega a um corpo depauperadamente consumido pelo desejo. (GOTLIB, 1995, p. 420)

Os estudos de Olga de Sá (1993) e Regina Pontieri (1999) abarcam coerentemente o tema do grotesco, partindo das concepções de Kayser (1986) e Bakhtin (1987). Ao analisar o romance *A maçã no escuro*, Olga de Sá percorre os aspectos de estranheza presentes no projeto de Clarice Lispector ao salientar: “[...] o mundo conhecido estranhado, porque distanciado de nós. Como acontecerá em livros posteriores: *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*” (SÁ, 1993, p. 96).

Para Olga de Sá, *Água viva* encarna o irracional ao apresentar ao leitor um texto desprovido de enredo e ao mesmo tempo munido de uma estranha voz narrativa que “aspira a escrever como se pinta” (1993, p. 100). Para a estudiosa, “o irracional irrompe e não é à toa o grotesco tem sua parte de leão” (SÁ, 1993, p. 100). A crítica de Olga de Sá enfatiza a passagem em que a voz narrativa aborda a pintura em grutas:

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza _ grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. [...] Vejo aranhas penugentas e negras. Ratos e ratazanas correm espantadas pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de mortes e nascimentos, pareceriam bestas ameaçadoras se fossem do tamanho de um homem. Baratas velhas se arrastam na penumbra. E tudo isso sou eu. (LISPECTOR, 1980, p. 15)

Em clássico e exímio ensaio sobre o grotesco, Wolfgang Kayser aponta o conceito e a origem da palavra:

La grottesca e *grottesco*, com derivações de *grotta* (gruta), foram palavras cunhadas para designar determinada espécie de ornamentação, encontrada em fins do século XV, no

decurso de escavações feitas primeiro em Roma e depois em outras regiões da Itália. (KAYSER, 1986, p. 17-18)

O procedimento desta pintura ornamental tende ao hibridismo das formas, uma vez que os corpos humanos surgem relacionados aos planos animal e vegetal, numa espécie de diluição das fronteiras acerca do ser humano. Ao mencionar as figuras de Simon Cammermeir e Johan Heinrich Keller, Kayser afirma:

Cabeças e membros de animais e seres fabulosos, desfigurados fantasticamente (amiúde estilizados ao modo de máscaras), interpenetram-se e podem fazer brotar em qualquer parte gavinhas, inchaços ou novos membros do corpo. (1986, p. 22)

Os estudos de Kayser configuram o grotesco como uma das formas mais intrigantes no domínio do “elemento demoníaco do mundo” (KAYSER, 1986, p. 161). Nesta configuração há o elenco de uma série de animais “preferidos pelo grotesco” (KAYSER, 1986, p. 157), inserindo “corujas, sapos, aranhas – os animais noturnos e os rastejantes, que vivem em ordens diferentes, inacessíveis ao homem” (p. 157). Nesse elenco, o estudioso chama a atenção para a figura do morcego, animal grotesco por excelência, estranho, “[...] crepuscular, de vôo silencioso, com inquietante agudeza perceptiva e de segurança infalível nos rápidos movimentos” (KAYSER, 1986, p. 158). Edifica-se aí a ficção de *Água viva*, de Clarice Lispector, opondo-se a qualquer racionalidade, num jogo imagético composto com a presença de “ratos com asas em forma de cruz dos morcegos” (1980, p. 15), aranhas, escorpiões e estranhos caranguejos na gruta imaginária.

O romance *Água viva* suscita o registro de outras passagens ao longo da obra clariceana, nas quais é possível observarmos a tendência à animalidade e ao caráter hiperbólico. Exemplo disso são os seios hiperbolizados da tia da menina Joana, em *Perto do coração selvagem*:

Os seios da tia eram profundos, podia-se meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, quem sabe o quê. Aos soluços eles cresciam, cresciam e de dentro da casa veio um cheiro de feijão misturado com alho. Em alguma parte, certamente, alguém beberia grandes goles de azeite. Os seios da tia podiam sepultar uma pessoa! (LISPECTOR, 1998a, p. 37)

No mesmo capítulo, uma barata está presente na imaginação e no paladar da menina Joana: “Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhara de recusar” (LISPECTOR, 1998a, p. 35).

É também grotesca a cena crucial de *A paixão segundo G.H.*, romance de 1964, em que a escultora G.H. come e regurgita a barata que surge do fundo do armário, num ato ao mesmo tempo sublime e grotesco:

Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma. (LISPECTOR, 1998b, p. 165)

Como vemos, a produção de Clarice Lispector apresenta as intermitências do grotesco, categoria que parece surgir de forma lacunar e sutil, porém, capaz de engendrar

“um modo privilegiado de reaproximação com a realidade terrena, como meio de insuflar um novo sopro de vida às coisas” (PONTIERI, 1999, p. 52). Passaremos agora ao exame do conto “A solução”, de *A legião estrangeira*, num diálogo possível com as teorias de Wolfgang Kayser (1986), Mikhail Bakhtin (1987) e Vladímir Propp (1992).

Grotesco e comicidade: um sensível elefante de circo

A publicação da coletânea *A legião estrangeira* deu-se em 1964, sintomaticamente no mesmo ano do romance *A paixão segundo G.H.* Em entrevista para o Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, Clarice Lispector admitiu que a coletânea foi bastante abafada pelo sucesso de crítica recebido pelo romance.

A legião estrangeira foi primeiramente publicada pela Editora do Autor, dividindo-se em duas partes, *Contos* e *Fundo de gaveta*. Posteriormente, na década de 1970, o livro foi publicado pela Editora Ática e desmembrado em dois livros. Nesta publicação, a seção *Fundo de gaveta* recebeu o título de *Para não esquecer*.

No projeto de 1964 havia o que Clarice denominou *Contos*, em que figuravam os textos mais longos da coletânea; e *Fundo de Gaveta*, abarcando os textos mais breves, as anotações e crônicas da escritora. De acordo com Arnaldo Franco Júnior (2004), “esta divisão demonstra, num primeiro momento, que Clarice estabeleceu uma distinção entre os textos considerados acabados e bem feitos da parte I e os textos dados como inacabados e mal-feitos da parte II” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 126). Para Franco-Júnior, o procedimento de divisão adotado pela Ática mutilou o projeto original da escritora, afetando a recepção crítica, uma vez que Lispector “operou com a distinção entre alta e baixa literaturas, separando os textos bem escritos das experiências que falharam ao organizar o livro” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 126). Nesse sentido, a escritora encena uma divisão assentada no bom senso, no senso de proporção e de medida, para, numa reviravolta, questioná-lo e desestabilizá-lo:

Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão. (LISPECTOR, 1964, p. 127 apud FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 140)

Em “A solução”, conto presente na primeira parte de *A legião estrangeira*, o narrador clariceano faz uso do procedimento do *fait divers*, ou seja, texto pertencente à seção de jornal em que se reúnem incidentes sem importância do dia a dia: “não é necessário conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete a nada mais, além dele mesmo” (BARTHES, 1970, p. 59).

O conto assemelha-se à estrutura de uma notícia de jornal apropriada de forma instrumentalizada: “as personagens pertencem à classe média baixa e estão enoveladas em fatos que, narrados, ganham um quê de sensacionalista e folhetinesco” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 127).

A narrativa engendra, portanto, uma espécie de paródia de um texto jornalístico policial, no qual os períodos curtos conferem agilidade aos fatos narrados: “Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato” (LISPECTOR, 1999a, p. 66).

“A solução” narra a história da estranha amizade entre duas datilógrafas e o trágico final, com direito à agressão e à prisão.

Almira dedicava-se intensamente à Alice, que, por sua vez, deixava-se adorar: “Gostei tanto do programa da Rádio Ministério da Educação, dizia Almira procurando de algum modo agradecer. Mas Alice recebia tudo como se fosse devido, inclusive a ópera do Ministério da Educação” (LISPECTOR, 1999a, p. 65).

Desde o início o narrador configura os contrastes entre as duas moças:

Chamava-se Almira e engordara demais. Alice era a sua maior amiga. Pelo menos era o que dizia a todos com aflição, querendo compensar com a própria veemência a falta de amizade que a outra lhe dedicava.

Alice era pensativa e sorria sem ouvi-la, continuando a bater a máquina. À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia. Alice era de rosto oval e aveludado. O nariz de Almira brilhava sempre. Havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo. (LISPECTOR, 1999a, p. 65)

Neste contraste, é digna de atenção a descrição dos corpos das personagens, sobretudo a de Almira, o que nos remete às colocações de Mikhail Bakhtin acerca de um dos aspectos mais marcantes do corpo grotesco, indicado pelo teórico como um corpo sempre em formação:

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal __ o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal, etc) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo __ efetuam-se nos limites do corpo e do mundo ou nas do corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissolivelmente imbricados (BAKHTIN, 1987, p. 277)

Na apresentação de Almira chama a atenção o “nariz” que “brilhava sempre”. Bakhtin discute a questão do nariz, colocando-o como um elemento importante na imagem grotesca do corpo: “[...] quando o exagero toma proporções fantásticas, e quando o nariz de um indivíduo se torna o focinho de um animal ou um bico de pássaro” (BAKHTIN, 1987, p. 276). Essa imagem é propícia ao nariz da personagem, assemelhando-se a um focinho de animal, sempre brilhando, o que potencializa o efeito de grotesco e de comichidade na caracterização: “Lembrar o nariz de um homem coloca-o numa posição ridícula, suscita a zombaria” (PROPP, 1992, p. 53).

O grotesco nariz de Almira nos lembra o da datilógrafa Macabéa, do romance *A hora da estrela*, que dormia sempre de boca aberta devido ao nariz entupido, assoando-o na barra da combinação.

Ao fazer uso de um enredo farsesco, com encontros absurdos e situações cômicas, *A hora da estrela* representa uma mudança drástica na escrita clariceana, que abarca

agora um novo projeto estético, cujas bases contrastam com as obras anteriores. Parte destes contrastes se dá no nível da linguagem e na justaposição de “[...] passagens enfáticas, sublimes e artisticamente elaboradas a outras escritas num estilo ‘menos’ artístico _ às vezes coloquial, frequentemente deselegante” (RONCADOR, 2002, p. 15). Assim, é significativo o momento em que o chefe Raimundo vai despedir a personagem Macabéa, pelo fato de que ela errava demais na datilografia:

Depois de receber o aviso foi ao banheiro para ficar sozinha porque estava toda atordoada. Olhou maquinalmente ao espelho que encimava a pia imunda e rachada, cheia de cabelos, o que tanto combinava com sua vida. Pareceu-lhe o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário: o nariz tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (LISPECTOR, 1993, p. 40)

Anatol Rosenfeld (1985) discute o vocabulário grotesco de Christian Morgenstern, configurando-o no que chama de “palhaçada ontológica”: “O palhaço é o homem que não sabe distinguir entre Ser e Não-Ser. Por isso vive tropeçando, ao tomar por existente o que não é ou por não existente o que é” (ROSENFELD, 1985, p. 70).

A afirmação de Rosenfeld encontra ressonâncias na existência de Macabéa, ridiculamente descrita com o nariz “tornado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão” (LISPECTOR, 1993, p. 40) e ainda “incompetente para a vida” (LISPECTOR, 1993, p. 39). A falta de jeito da nordestina expõe com fortes evidências a caracterização grotesca, reforçando a insuficiência e o despreparo da personagem para a vida.

Voltemos ao conto “A solução”. Nele, uma agressão ocorre justamente na hora do almoço, quando Almira, reparando na tristeza e nos “olhos vermelhos” de Alice, insiste em levá-la para almoçar, uma vez que vivia tentando agradar e proteger a “amiga”.

O almoço presente no conto clariceano leva-nos aos estudos de Bakhtin em relação à obra de Rabelais, no que diz respeito às intrigantes colocações acerca do banquete e da alimentação:

As imagens do banquete estão estreitamente mescladas às do corpo grotesco [...] O motivo da grande boca aberta – motivo dominante no Pantagruel – e o da deglutição que lhe é associado, estão no limite das imagens do corpo e das do comer e beber. (BAKHTIN, 1987, p. 244)

Enquanto Alice é caracterizada como “pequena e delicada” (LISPECTOR, 1999a, p. 65), Almira, ao contrário, vai ganhando ares e proporções grotescas ao longo do texto: “Almira tinha o rosto muito largo, amarelado e brilhante: com ela o batom não durava nos lábios, ela era das que comem o batom sem querer” (LISPECTOR, 1999a, p. 65).

E aqui convém recorrermos aos argumentos de Bakhtin no que tange à boca. Para o teórico, a boca está ligada ao “baixo” corporal topográfico:

A boca é a porta aberta que conduz ao baixo, aos infernos corporais. A imagem da absorção e da deglutição, imagem ambivalente muito antiga da morte e da destruição, está ligada à grande boca escancarada. Além disso, numerosas imagens de banquete ligam-se simultaneamente à grande boca escancarada (garganta e dentes). (BAKHTIN, 1987, p. 284)

O grotesco é instaurado pelas formas desproporcionais do corpo de Almira, obesa que tapa a solidão com a companhia de barras de chocolate na bolsa e com a amizade não correspondida de Alice. Trata-se de uma imagem trabalhada com estranhamento, como se Alice fosse uma espécie de contraponto às avessas de Almira. A esse respeito, são esclarecedoras as palavras de Regina Pontieri acerca dos personagens clariceanos e seus avatares: “Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar [...] a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula, mas os faz coexistir” (PONTIERI, 1999, p. 29).

A coexistência entre as duas datilógrafas se faz, portanto, pelos contrários, uma vez que Almira é caracterizada fisicamente como gorda e voraz, mas ao mesmo tempo é internamente sensível: “Só a natureza de Almira era delicada. Com todo aquele corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita” (LISPECTOR, 1999a, p. 66). Já Alice é descrita como magra e elegante, porém, possui natureza insensível: “Almira sempre pajeando Alice. Esta, distante e sonhadora, deixando-se adorar” (LISPECTOR, 1999a, p. 65).

Os aspectos psicológicos acompanham o antagonismo físico das personagens, perturbando a simetria da relação corpo-alma na representação grotesca. Essa diferença constrói a rede relacional do conto de Lispector e “arma a latência de um cenário explosivo” (ROSENBAUM, 1999, p. 82), prestes a ser desnudado pela violência durante o almoço.

É o hibridismo inserido na relação de Almira e Alice que faz com que as diferenças entre ambas desapareçam, tornando possível a sua coexistência na narrativa clariceana. Neste ponto é pertinente lembrarmos que Wolfgang Kayser (1986) salienta o amálgama da desproporção e do hibridismo como elementos importantes da categoria do grotesco.

Ao valer-se da esfera dos opostos na caracterização das personagens Almira e Alice, o narrador clariceano lança mão da dimensão especular do quiasmo, ou seja, uma espécie de X em que se fixam dois contrários relacionados numa mesma experiência: “Uma imagem é a predominante; e é o simulacro da outra, o seu reflexo invertido. Uma subverte a outra” (FRANCO-JÚNIOR, 2002, p. 141).

O procedimento do quiasmo mostra-se propício para pensarmos a questão grotesca, uma vez que ao assentar-se sobre o entrelaçamento de aspectos atrativos e repulsivos, o grotesco favorece apontamentos mais perspicazes da natureza humana, na configuração dos opostos:

O grotesco, pela sua própria essência, vem colocar em crise a noção de unidade da personalidade humana, dotada de subjetividade una, contínua e coerente, rompendo a harmonia que se projeta sobre a relação do corpo com o espírito e ilustrando de forma inequívoca o conflito da duplicidade do ‘anjo’ e do ‘demônio’. (BATALHA, 2008, p. 188)

Este amálgama composto de angelical e demoníaco relaciona-se com a coexistência das personagens e vai gradualmente intensificando-se ao longo da narrativa, até o ponto em que a figura grotesca de Almira perde o controle diante de Alice, agredindo-a com um garfo. O índice de excreção, ou seja, as lágrimas são sinais que potencializam o grotesco no conto de Lispector:

Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato. Almira continuava a querer saber por que Alice viera atrasada e de olhos vermelhos. Abatida, Alice mal respondia. Almira comia com avidez e insistia com os olhos cheios de lágrimas. (LISPECTOR, 1999a, p. 66)

Almira torna-se inconveniente e acaba sendo ofendida por Alice, que a chama de “gorda” e “intrometida”. Alice afirma que o motivo do choro era a partida de Zequinha, provavelmente o namorado, que se mudara para Porto Alegre.

É assim que Almira desperta de toda a adoração e servilismo dedicados à Alice: “Na verdade Almira parecia ter engordado mais nos últimos momentos, e com comida ainda parada na boca. Foi então que Almira começou a despertar. E, como se fosse uma magra, pegou o garfo e enfiou-o no pescoço de Alice” (LISPECTOR, 1999a, p. 66).

O ataque faz-se justamente na garganta, órgão responsável tanto pela voz quanto pela passagem do alimento, mais uma vez salientando-se as imagens do “comer” e do “beber” apontadas por Bakhtin na configuração do corpo grotesco: “o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 245).

Perturbada com a indiferença da amiga, Almira percebe quão insignificante é aos olhos de Alice, atacando-a com o garfo. Nas palavras de Yudih Rosenbaum: “Certamente, há uma agressão que é ainda mais violenta: o sadismo de Alice ao denunciar destrutivamente a auto imagem de Almira. A violência física de uma parece superada pela palavra demoníaca da outra” (ROSENBAUM, 1999, p. 83).

Após o incidente, Alice é socorrida e conduzida ao pronto-socorro, saindo de lá com os “olhos arregalados de espanto” (LISPECTOR, 1999a, p. 67), sem compreender o ocorrido. E Almira, por sua vez, agora chamada de “gorda” pelo narrador, fica totalmente perdida: “Mas a gorda, mesmo depois de feito o gesto, continuou sentada olhando para o chão, sem ao menos olhar o sangue da outra” (LISPECTOR, 1999a, p. 66). Neste ponto convém recorrermos às palavras de Wolfgang Kayser:

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 1986, p. 40)

A arma do crime, o garfo, personifica ainda mais o fracasso e a fragilidade de Almira, já que “como arma de um crime é um instrumento grotesco e inapropriado, um péssimo substituto da faca” (KAHN, 2005, p. 83). Assim, a agressão instrumentalizada pelo garfo faz a narrativa encarnar ridiculamente uma paródia de “tentativa de assassinato... quase” (KAHN, 2005, p. 83), pois a magra Alice é socorrida, salvando-se do embate.

Imersa em seu alheamento, Almira edifica a situação grotesca trabalhada pelo conto, passando a ser comparada ridiculamente a um elefante: “Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas” (LISPECTOR, 1999a, p. 67).

Esta comparação animalesca não é gratuita no conto de Lispector, uma vez que como Almira, o elefante de circo traz grande sensibilidade refletida em seu corpanzil e no seu trato com os homens, por outro lado, este mesmo animal pode ser “[...] implacável na sua vingança” (KAHN, 2005, p. 81).

A caracterização de Almira como “elefante” e seu grotesco corpanzil parece equivar-se à imagem de um gigante, também discutida por Bakhtin: “A figura do gigante tem um caráter grotesco e corporal nitidamente acentuado” (BAKHTIN, 1987, p. 299).

É pertinente pensarmos nas colocações de Vladímir Propp (1992) acerca da natureza física do homem. Ao discutir a galeria de personagens obesos de Gógol, o estudioso afirma que a figura dos gorduchos geralmente pode parecer ridícula. No entanto, Propp alerta para a essência de tais personagens, quando passamos a reconhecer um defeito de outra ordem:

A comicidade, portanto, não está nem na natureza física nem na natureza espiritual do doente. Ela se encontra numa correlação das duas, onde a natureza física põe a nu os defeitos da natureza espiritual. Os gordos são ridículos quando seu aspecto, na percepção de quem olha para eles como que expressa a sua essência. (PROPP, 1992, p. 46)

Ao considerarmos a correlação do físico com a natureza de Almira, é possível pensarmos na comicidade apontada por Propp (1992). A **gorda** Almira torna-se ridícula por sua essência, pelo seu todo, ou seja, pelos cuidados devotados à Alice:

O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. O homem possui certo instinto do devido, do que ele considera norma. Essas normas referem-se tanto ao aspecto exterior do homem quanto à norma da vida moral e intelectual. (PROPP, 1992, p. 59)

É assim que, no final do conto, o narrador clariceano relata a prisão de Almira, colocando-a como um elefante de circo. Porém, ironicamente a punição parece ser uma recompensa para a personagem:

Na prisão Almira comportou-se com docilidade e alegria, talvez melancólica, mas alegria mesmo. Fazia graças para as companheiras. Finalmente tinha companheiras. Ficou encarregada da roupa suja, e dava-se muito bem com as guardiães, que vez por outra lhe arranjavam uma barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo. (LISPECTOR, 1999a, p. 67)

A animalidade contida na descrição de Almira a coloca numa situação ridícula, “um elefante no circo”, conduzindo-nos à certeza de que “vivemos num mundo cão” (FRANCO-JÚNIOR, 2004, p. 130). A sociedade vai encarcerá-la na prisão, fazendo dela uma coisa, um animal: “A aparência expressa a essência das pessoas representadas” (PROPP, 1992, p. 76).

Almira encarna mais um dos heróis da ficção de Clarice Lispector, na medida em que fracassa frente à amizade não correspondida por Alice, bem como às expectativas da sociedade: “Algumas pessoas observadoras disseram que naquela amizade bem que havia dente-de-coelho” (LISPECTOR, 1999a, p. 67). O conto “A solução” sinaliza uma espécie de esgotamento da presença da gorda Almira, reduzida a um bicho de circo, indivíduo sem voz ou lugar na sociedade. Porém, paradoxalmente, a personagem realiza-se na prisão, local que solidifica “a solução” renunciada pelo título da narrativa de Lispector.

Conclusão

Ao longo das discussões apontadas até aqui, o presente texto propõe alguns dados reflexivos, longe de conclusões finais. A leitura crítica do conto “A solução”, de Clarice Lispector poderá suscitar novas leituras, que com esta possam dialogar.

O artigo buscou enfatizar as figurações do grotesco presentes na obra de Clarice Lispector, latentes desde sua estréia, com o romance *Perto do Coração Selvagem*. Salientamos o fato de que a literatura clariceana não é exemplo *sine qua non* do grotesco, mas o apresenta de forma lacunar e sutil, marcando com ele uma parte de suas produções.

É na configuração e na relação de elementos opostos que o conto “A solução”, favorece a leitura pelo viés do grotesco, ao mostrar a coexistência das personagens Almira e Alice. A narrativa clariceana personifica o que Victor Hugo apontou no Prefácio de Cromwell, em 1827, ou seja, a feiúra coexistindo ao lado da beleza, a disformidade próxima à graciosidade, fazendo ecoar concomitantemente o grotesco e o sublime.

Em Clarice Lispector o grotesco propicia a reflexão da condição humana, suas falhas e angústias tão bem representadas nas estranhezas das personagens, tais como Almira e Alice, opostos que passam a coexistir numa mesma experiência. Conforme afirma Olga de Sá: “As representações do grotesco no mundo moderno constituem a oposição mais ruidosa e evidente a toda espécie de racionalismo e a qualquer sistema de pensar” (SÁ, 1993, p. 99).

Ontologicamente, a prisão de Almira no final do conto parece revelar também o desencontro e o aprisionamento do ser humano. Em seu clássico ensaio, Kayser já afirmou: “[...] o grotesco é a representação do id” (KAYSER, 1986, p. 161), isto é, de forças estranhas e até demoníacas, as quais invadem o mundo da arte, fazendo com que os leitores e apreciadores percam o chão que um dia foi assentado.

Ao contrapor o corpanzil e a delicadeza de Almira à beleza e indiferença de Alice, o conto assume o hibridismo da situação, revelando-nos um mundo estranho e irracional. Conforme salienta Propp:

[...] é preciso ter em mente que na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas. Mesmo nos criminosos inveterados pode haver escondidos, no fundo, embriões de humanidade e vice-versa [...] Cada ser humano é produto das mais variadas características tanto positivas quanto negativas, em proporções diferentes. (PROPP, 1992, p. 139)

A história da desajeitada Almira reflete a fragilidade frente ao mundo que a cerca. Ao fazer graças para as companheiras de prisão, a figura grotesca e ridícula da personagem assume a inconsciência de seu ato, numa clara aproximação com a nordestina Macabéa, descrita pelo narrador de *A hora da estrela*: “A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua. Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham” (LISPECTOR, 1993, p. 30).

Em “A solução”, o sentido da vida é procurado pela palavra, minimizada nas frases curtas do narrador, ao sondar os gestos grotescos de Almira. A narrativa tenta desvelar a condição humana, possibilitando ao homem o questionamento de seu próprio destino neste mundo tão conhecido mas muitas vezes tão estranhado.

No percurso implacável vivido pelos personagens clariceanos, a chegada ao sublime faz-se por meio do grotesco, fonte propícia à reflexão da existência, no estranho e intrigante amálgama do bem e do mal, da beleza e da feiúra, do racional e do irracional. Talvez as palavras de Lispector presentes na crônica intitulada “Condição Humana” possam traduzir este itinerário:

O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é de minha condição. A condição não se cura, mas o medo da condição é curável. (LISPECTOR, 1999b, p. 165)

Na sede de um novo sentido, o homem ri de si e mesmo existencialmente manco, lança-se numa infinita busca ontológica, procurando livrar-se da solidão, do descompasso com o mundo, do encarceramento do cotidiano, na tentativa de ser correspondido na vida, tal como Almira, com as barras de chocolate e a devoção por Alice.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

BARTHES, R. A estrutura da notícia. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970. p. 57-67.

BATALHA, M. C. O grotesco entre o informe e o disforme, um possível sentido. *Itinerários*, Araraquara, n. 27, p. 183-192, 2008.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 123-131.

CASTRO SILVA, O. de. Mistério em São Cristóvão ou os mascarados e a mocinha do fio branco. In: COUTINHO, F; MORAES, V. (Org.). *Clarices: uma homenagem (90 anos de nascimento, 50 anos de Laços de família)*. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2012. p. 259-275.

FRANCO-JÚNIOR, A. Questionando a identidade da literatura: *A Legião Estrangeira*, de Clarice Lispector. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, n. 9/10, p. 125-142, 2004.

_____. Da crítica ao mau gosto: ‘O jantar’, de Clarice Lispector. *Revista de Letras*, São José do Rio Preto, n. 41/42, p.139-150, 2002.

GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1995.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. 2. ed. revista e ampliada. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2006.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, [s.d.] (Coleção Elos, vol. 5).

KAHN, D. M. O outro indigesto. In: _____. *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: Fapesp, 2005. p. 77-88.

KAYSER, W. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Col. Stylus, 6).

LISPECTOR, C. A solução. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 65-67.

_____. Condição humana. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p. 165.

_____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *A hora da estrela*. 22. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

_____. *Água viva*. 10. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NUNES, A. M. *Só para mulheres: conselhos, receitas e segredos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

_____. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

NUNES, B. *O drama da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PONTIERI, R. L. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992. (Série Fundamentos, 84).

RONCADOR, S. *Poéticas do empobrecimento: a escrita derradeira de Clarice*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999. (Col. Ensaios de Cultura, 17).

ROSENFELD, A. A visão grotesca. In: _____. *Texto/contexto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 57-71 (Col. Debates, 7).

SÁ, O. de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. O mundo conhecido estranhado: o grotesco. In: _____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993. p. 96-108.