



## GILDA E CLARICE: A DIGNIDADE DO FEMININO

MARILENA DE SOUZA CHAUI<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio examina a maneira como Gilda Rocha de Mello e Souza e Clarice Lispector rompem o silêncio imposto às mulheres e inauguram novas dimensões de pensamento e linguagem, no cruzamento das artes e da filosofia.

**PALAVRAS-CHAVE:** Silêncio, Palavra, Natureza, Cultura, Filosofia, Pintura, Literatura.

**ABSTRACT:** This essay examines the way Gilda Rocha de Mello e Souza and Clarice Lispector break the silence imposed on women and inaugurate new dimensions of thought and language, at the intersection of arts and philosophy.

**KEYWORDS:** Silence, Word, Nature, Culture, Philosophy, Painting, Literature.

### I. O silêncio das mulheres

Se alguém saísse à procura de escritos nos quais as mulheres da antiga Roma tivessem deixado seus pensamentos e afetos, teria uma triste surpresa, escreve Moses Finley<sup>2</sup>, pois delas não encontraria senão as lápides de seus túmulos. Ali, inscrições podem ser lidas: Cláudia foi mãe dedicada e terna esposa; Lúvia sabia tecer e caminhar com graça. Pais, maridos e filhos fizeram gravar na pedra o que sentiam por elas, como as viam e julgavam. Dessas mortas, cujos pensamentos e desejos, amores e ódios, esperanças e temores jamais conheceremos, sabemos também que não possuíam nomes próprios: seus nomes eram o do pai, com a terminação em “a”.

Todavia, além das lápides mortuárias, o que conhecemos de algumas das antigas romanas nos chegou por meio dos textos de filósofos e historiadores latinos, que as mencionam como prostitutas, cortesãs, adúlteras e incentivadoras de regicídios. A comparação entre tais escritos e as inscrições mortuárias produz um resultado estranho: as mulheres cuja memória é cultuada nestas últimas são graciosas, laboriosas, respeitáveis em seu recato e domesticidade; aquelas mencionadas pelos filósofos e historiadores romanos são dotadas de força extrema, lascivas, ambiciosas, ardilosas, propensas a toda sorte de perversidades.

<sup>1</sup> Professora Emérita de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: 1mschau@gmail.com.

<sup>2</sup> Moses Finley “The silent women of Rome”, *Aspects of Antiquity. Discoveries and controversies*. Penguin Books, Harmondsworth, 1977.

De onde vem essa imagem dupla e ambígua das mulheres, de que o caso das romanas é apenas um exemplo, pois, desde sempre e mesmo hoje, as mulheres tendem a aparecer como seres cindidos entre o recato doméstico e a despudorada exposição pública?

Como todos sabem, no princípio, não havia mulheres e os homens viviam felizes na companhia dos deuses, desconhecendo o nascimento, a doença, a fome, a velhice e a morte. Tudo mudou, narram os mitos, com a criação da primeira mulher, Pandora, que, ao transgredir a ordem divina e abrir a caixa proibida, introduziu no mundo o mal e a morte. Também como todos sabem, no princípio, Deus criou o homem, à sua imagem e semelhança. Desditosamente, porém, resolveu dar-lhe uma companheira e, com Eva, os humanos conheceram o trabalho, a dor, o nascimento e a morte.

Qual a falta cometida por Pandora e Eva? Separar o humano e o divino, pois nascer e morrer é estar separado da divindade eterna e imortal. *Peccare* é dar um mau passo, em sentido moral, ou cometer uma falta. É cair. A queda originária é perda, queda no mundo da labuta e da dor, do trabalho da terra e do trabalho do parto, a descoberta irremediável da mortalidade e da animalidade que nos constituem como humanos. Ou, como se lê no Livro de Jó, “o homem, nascido de mulher, tem vida curta e cheia de tormentos”.

Eva e Pandora, figuras do feminino construídas a partir da imagem da transgressão suprema, pois sua ação ergueu-se contra o mandamento ordenado pela própria divindade, exprimem o momento em que o matriarcado primitivo cedeu lugar ao patriarcado. Em tempos imemoriais, nenhuma relação era estabelecida entre o coito e o nascimento de um novo ser humano; a distância temporal entre eles fazia supor que a mulher possuía em si mesma e por si mesma a misteriosa e assustadora força para gerar vida. Fecunda como a terra e as águas, a figura feminina era sacralizada, e a mulher, venerada como deusa. Por isso lhe cabiam a autoridade e o poder. Com o advento do patriarcado, o panteão das divindades passou a ter em seu topo a figura masculina: Zeus, Júpiter, Jeová simbolizam a hegemonia do pai e de sua lei. A mulher se torna mero suporte físico de uma vida que se origina no macho, o lugar material de recepção da semente para a gestação, matéria sem forma, desprovida de qualquer papel na geração da vida e, sobretudo, surge como portadora da morte.

A identificação entre a mulher e o mal levou a Igreja dos primeiros tempos a identificar mulher e sexo, palavra usada apenas para se referir ao feminino. As mulheres, sem exceção, são *mal maléfico* por serem naturalmente crédulas, faladeiras, coléricas, vingativas, de vontade e memória fracas, lascivas e insaciáveis, capazes de todas as torpezas sexuais. Todavia, no final da Idade Média, o ascetismo eclesiástico é golpeado pela lírica dos trovadores do amor cortês.

Agora, o poeta ama a Dama, mulher perfeita por sua beleza espiritual e sempre inalcançável. Amor impossível, que recusa o matrimônio (este seria uma profanação do verdadeiro amor), afirma sua gratuidade, isto é, um amor puro e delicado, que se realiza apenas como dedicação e devoção desinteressada à bela e longínqua Dama, encarnação de todas as virtudes. Com a lírica trovadoresca e os romances de cavalaria, a condenação da mulher como sujeito de prazer se desloca, transformando-a em objeto de desejo. Donde sua distância e sua ausência essenciais, pois enquanto o prazer sempre é satisfeito, o desejo é carência e falta, impossibilidade de satisfação.

Mal maléfico e dama longínqua, novamente a figura feminina encontra-se cindida. Cisão que ressurgiu quando, no correr do século XIX e início do século XX, em total contraste com a imagem medieval sexuada, afirma-se que a mulher é, por natureza, frígida e histérica.

Essa multiplicidade de imagens merece interrogação, pois o que ela exprime, afinal, é que a feminilidade não é um dado natural e sim uma criação histórico-cultural. O curioso, entretanto, é notar a presença de uma constante que subjaz à variação das imagens. De fato, todas elas têm como referência o *corpo feminino* tal como é construído ou imaginado pelo discurso masculino. Este não é um discurso proferido somente por homens, pois culturalmente as mulheres o interiorizam e podem proferi-lo como um discurso de mulheres. É um discurso *masculino* não só porque fala de *fora* sobre as mulheres, mas sobretudo e principalmente porque é uma palavra cuja condição de possibilidade é o *silêncio* das mulheres.

Visto do exterior, o corpo feminino recebe um conjunto de atributos derivados do seu atributo mais diferenciador, a maternidade, predicado que permite definir, domar e controlar o núcleo essencial desse corpo, isto é, a sexualidade, pois o corpo feminino é um abismo assustador que deve ser dominado. Por isso a maternidade suplanta todos os outros atributos femininos e é posta como “natureza feminina” ou como “instinto feminino”.

Que significa afirmar que, por seu corpo, as mulheres possuem, em todos os lugares e tempos, a *mesma* natureza? Visto que a natureza é o campo das leis universais e necessárias que governam todos os corpos e ao qual se contrapõe o mundo histórico da cultura, instituído pela vontade racional e livre dos humanos, e visto que a maternidade é a natureza instintiva das mulheres, conclui-se que estas pertencem ao campo da natureza, enquanto os homens, dotados de razão, vontade e liberdade, instituem o mundo histórico, no qual as mulheres simplesmente estão colocadas, sem ser agentes instituintes. Ou como escreve Gilda Rocha de Mello e Souza, as mulheres têm *uma vida atribuída*, cujo sentido é extrínseco e não imanente. Em suma, os homens *são* cultura e história; as mulheres *estão* na cultura e na história. Os homens são livres

para escolher suas vidas, mas, atadas à natureza de seu corpo, as mulheres estão presas no reino da necessidade, possuem um *destino*, não são nem podem ser livres.

Embora não sejam dotadas de vontade livre, afirma-se que as mulheres são dotadas de uma qualidade própria do amor: a sensibilidade. Ora, como a filosofia não cessou de afirmar, a marca da sensibilidade é o laço com o particular, pois não se sente algo em geral e sim isto ou aquilo. A sensibilidade destina as mulheres ao gosto pelo particular: *seus* filhos, *seu* marido, *seus* pais, *seus* irmãos, *sua* casa, *seu* fogão, *seu* bordado, *seu* jardim, *seus* vizinhos. O que significa esse destino voltado para o particular? Significa que as mulheres não têm capacidade para o verdadeiro pensamento, pois este se ocupa com o universal, objeto das ciências, da filosofia, das artes. Porque seres passivos e amorosos, são pouco afeitas à fineza, argúcia e sutileza intelectuais. Não nos deve surpreender, portanto, que estão destinadas ao silêncio que sobe das profundezas como um soluço.

## II. Rompendo o silêncio: Gilda Rocha de Mello e Souza

Como num caleidoscópio, vejo a figura de uma mulher belíssima, vestida num estampado creme com flores turquesa e uma faixa de mesma cor nos cabelos, colar de pérolas grandes, rivalizando com a alvura de seus dentes num sorriso amplo; vejo a austera professora, impecável no traje, no andar, na fala e nos gestos; vejo sua força pioneira para criar a disciplina de Estética, sempre menosprezada pelas direções do Departamento de Filosofia da USP. Estética? Perguntavam. E, tolos, respondiam: “firulas, plumas e lantejoulas”. Por isso, lembro-me de sua coragem.

Essa coragem não se manifestou apenas na elaboração de um pensamento novo sobre a Estética e sobre as artes no Brasil, mas também em seu papel decisivo para a existência de nosso Departamento de Filosofia, que em 1970, após as cassações e o exílio de professores ficou reduzido a cinco docentes em exercício e quatro em estágios no exterior. Ela assumiu a chefia do Departamento, enfrentando o representante acadêmico dos militares, o reitor Miguel Reale, que se dizia obrigado a colocar um interventor no Departamento de Filosofia porque não possuíamos número suficiente de professores titulados exigidos pela lei. Gilda conseguiu que, no correr de um ano e meio, fossem defendidos quatro mestrados, um doutorado e uma livre-docência, garantindo nossa autonomia. Nessa mesma época, para marcar a importância e o significado de nossos trabalhos, criou a revista *Discurso*, cujo primeiro número foi fruto de uma batalha que travou com o então diretor da Faculdade de Filosofia, Eurípides Simões de Paula, e com o chefe da gráfica da Faculdade (que alegava ora falta de papel, ora falta de tinta, ora

falta de funcionários para imprimir a revista). Foi assim que, uma das primeiras mulheres a lecionar e doutorar-se na USP e a ocupar um cargo de direção universitária, a pensadora de Estética, assegurou a existência e a continuidade do Departamento de Filosofia.

O primeiro trabalho de Gilda, *O espírito das roupas*, é uma tese de doutorado sobre a moda no século XIX, orientada por Roger Bastide e defendida em 1951. Obra precursora, anterior (e, em nosso entender, superior) ao *Sistema da Moda* de Roland Barthes, entretanto somente em 1987, mais de trinta anos após a defesa, a tese foi publicada como livro. Em sua apresentação, a autora escreve:

Salvo pequenas modificações na redação e na estrutura, nada de essencial foi alterado, a fim de conservar, no sentido mais amplo, a data de elaboração do trabalho. Naquela época ele constituiu uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo. Hoje a perspectiva mudou e o tema abordado, que talvez tenha parecido fútil a muita gente, assumiu com o transcorrer do tempo uma atualidade inesperada. E, como fiz questão de não acrescentar à bibliografia nenhum título novo e de não alterar a maneira de ver a moda como fato cultural e social, se este ensaio valer alguma coisa, vale o que valia há trinta e seis anos atrás.<sup>3</sup>

Seu olhar vem captar o que se esconde sob aquilo que se expõe na materialidade de tecidos, metais, madeiras, couros e rendas, na variedade das formas em cortes retos, curvos, angulosos ou sinuosos, na proliferação de ornamentos e adereços, na exuberância das cores ou na austeridade de sua quase negação pelos trajes negros ou brancos:

A vestimenta se origina menos no pudor e na modéstia do que num velho truque de, através do ornamento, chamar a atenção sobre certas partes do corpo. Com efeito, a moda começa realmente quando, a partir do século XV, descobriu-se que as roupas poderiam ser usadas com um compromisso entre o exibicionismo e o seu recalque (a modéstia). Desde então duas tendências têm-se manifestado nas variações sucessivas da moda: a de devassar o corpo, fazendo com que o exibicionismo triunfe sobre o pudor, o instinto sexual expandindo-se em formas mais realísticas de expressão, e a de cobri-lo com disfarces, sob a coação do puritanismo e do decoro.<sup>4</sup>

Porque a moda se enraíza num tempo fugaz, Gilda acompanha as variações, mudanças e idas-e-vindas na forma, na cor, nos tecidos e adereços. A diferença entre o mundo feminino e o masculino, entre a cidade e o campo, entre o dia e a noite, entre as estações do ano, a organização da hierarquia familiar, as festas religiosas e profanas, os bailes, os hábitos de consumo e a formação do gosto, o aprendizado dos gestos, a rígida definição dos adereços, a separação, mescla e antagonismo entre as classes sociais, o arrivismo burguês e a imitação proletária, em suma, a luta de classes na sociedade industrial oitocentista, capítulo inicial da sociedade de massa: eis os temas que definem o foco do olhar perspicaz e da escrita sóbria, iluminados pelas referências trazidas da literatura, da música, das artes plásticas e da fotografia.

---

<sup>3</sup> Gilda de Mello e Souza *O Espírito das Roupas. A moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

<sup>4</sup> Gilda de Mello e Souza *O Espírito das Roupas. A moda no Século XIX*, op. cit., p. 93.

A vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de idéias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador. Cada classe, por exemplo, possuía um certo número de sinais que a caracterizavam: uma amplidão determinada da saia das mulheres ou o gibão dos homens, um dado comprimento ou uma dada largura dos sapatos, uma extensão diversa da cauda, dos véus ou das mangas. Tais recursos, que à medida que se elevava na escala social se tornavam mais exagerados, teriam como objetivo demonstrar através do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa.

(...)

Com efeito, a moda é um dos instrumentos mais poderosos de integração e desempenha uma função niveladora importante, ao permitir que o indivíduo se confunda com o grupo e desapareça num todo maior que lhe dá apoio e segurança. E como as modas vigentes são sempre as da classe dominante, os grupos mais próximos estão a cada momento, identificando-se aos imediatamente superiores através da imitação da vestimenta.<sup>5</sup>

Especial atenção é dedicada às mulheres ou à cultura feminina, à presença da ideologia burguesa oitocentista (conservada mesmo nas novas condições materiais da sociedade do Século XX) ou à “barreira inexorável se elevando a todo momento entre os dois sexos”: após os jantares, os homens se retiravam para fumar e beber Porto, as mulheres se reuniam noutra sala; nas praias, “os cavalheiros devem usar o lado direito e as senhoras o esquerdo”; nos templos e igrejas, a mesma separação, talvez porque não se considerasse “decente que as preces se misturassem enquanto subiam ao céu”; na moral, aos homens cabia a moralidade contratual da honra e à mulheres, “os hábitos do corpo e ditados por um único objetivo, agradar aos homens”; na vestimenta, sobriedade e despojamento ascético para os homens, enquanto para as mulheres, destinadas a seduzir, uma complicação de rendas, bordados e fitas, decotes e exposição dos braços, penteados elaborados, os cabelos inundados por laçarotes, fitas, pentes de tartaruga. Os vestidos não escondem e sim expõem o corpo feminino, enfatizando as partes sexualmente desejáveis. Decotes e braços nus vão de par com anquinhas, crinolinas e espartilhos, de sorte que a exigência de agradar impõe verdadeiro suplício ao corpo das mulheres.

Vale a pena lembrar um momento de muito bom-humor, quando exasperada Gilda, ao descrever a submissão feminina a caprichos absurdos da moda, recorda o uso do espartilho a comprimir seios e cintura porque “os homens tiveram a barbaridade de achar galante uma mulher espartilhada, tesa e guindada”. Exclama Gilda: “Pobres vítimas do colete, que vos julgais sedutoras com uma cintura de vespa ou de formiga”! E faz um convite: ide aos museus, olhai as estátuas de Vênus e Niobe, vede “essas formas arrebatadoras, essa harmonia de proporções e de contornos, admirai esses modelos encantadores da verdadeira beleza”, não vos submetais à aberração e à deformidade!

---

<sup>5</sup>Idem, *ibidem*, pp. 125 e 130.

No Século XIX, a única oportunidade de realização feminina é o casamento. A moda se põe a serviço do “desenvolvimento intensivo da arte da sedução” e “uma curiosa técnica de avanços e recuos, de entregas parciais, um se dar negando, que é a essência da *coquetterie*”. O uso do xale e o manejo do leque, a maneira de revelar as mãos sob as luvas e de deixar adivinhar pés e tornozelos sob a longa saia tornam-se formas paradigmáticas da perfeição sedutora. Donde as dificuldades que a mulher iria enfrentar, no final do século, quando começou a interessar-se pelo trabalho profissional. Viu-se dilacerada entre dois mundos e duas ordens de valores. Copiou o vestuário masculino, adaptando-se ao despojamento da vestimenta; adotou a idéia de eficiência profissional, mas continuou a ser vista sob a moralidade da arte da sedução, seus progressos e realizações tomados não como frutos de seu trabalho, mas de sua perícia em seduzir. Seu dilaceramento e o arcaísmo do olhar masculino a tornaram insegura e cheia de dúvidas sobre si mesma.

Todavia Gilda não descreveu apenas o estado de espírito das mulheres, mas também suas esperanças:

Mas é possível que ainda encontre um divisor comum entre os valores de seu grupo e os valores do grupo masculino, e aprenda a inscrever no novo curso de sua vida aqueles elementos que se gravaram na sua individualidade e fazem parte do seu ser. E que, combinando a graça com a eficiência, encontre para si um novo equilíbrio, tão harmonioso como o estilo de vida da mulher do século XIX.<sup>6</sup>

Ouçamos a voz de Gilda quando, num extraordinário ensaio, publicado inicialmente em 1963, toma a condição social da mulher escrevendo:

Ligada aos objetos e deles dependendo, presa ao tempo, em cujo ritmo se sabe fisiologicamente inscrita, a mulher desenvolve um temperamento concreto e terreno, movendo-se como coisa num universo de coisas, como fração de tempo num universo temporal. A sua é uma vida refletida, sem valores, sem iniciativa, sem acontecimentos de relevo e os episódios insignificantes que a compõem, de certo modo só ganham sentido no passado, quando a memória, selecionando o que o presente agrupou sem escolha, fixa dois ou três momentos que se destacam em primeiro plano. Assim, o universo feminino é um universo de lembrança ou de espera, tudo vivendo, não de um sentido imanente mas de um valor atribuído. E como não lhe permitem a paisagem que se desdobra para lá da janela aberta, a mulher procura sentido no espaço confinado em que a vida a encerra: o quarto com os objetos, o jardim com as flores, o passeio curto que se dá até o rio ou a cerca.<sup>7</sup>

Mas Gilda não foi pioneira apenas na discussão do feminino. “Etnóloga de sua gente”, como foi nomeada por Bastide, também inaugurou a análise da pintura brasileira com o ensaio sobre Almeida Júnior. Ver é um ato cultural e por isso Gilda interpreta a pintura de Almeida Júnior com o olhar de uma etnóloga e afirma ser impossível compreender a pintura brasileira anterior ao Modernismo sem referir-se a Almeida Júnior, que afastou a monumentalidade das obras, renovou assuntos e personagens, afastou-se das mitologias românticas sobre o índio e o

---

<sup>6</sup> Idem, *ibidem*, p. 107.

<sup>7</sup> Gilda de Mello e Souza “O Vertiginoso relance”, *O Baile das Quatro Artes. Exercícios de leitura*, p. 79.

negro e soube “vincular organicamente as figuras ao ambiente”. Qual a novidade trazida por Almeida Júnior, que o transforma em precursor do Modernismo?<sup>8</sup> Escreve Gilda:

Seu mérito principal não deriva de ter pintado o caipira. Apreendido por uma observação convencional, este teria se transformado apenas num figurante a mais de nossa pintura, como é de certo modo o índio dos cronistas, o negro dos viajantes estrangeiros e a Iracema que em 1884 José Maria Medeiros põe numa praia bucólica em postura de ninfa. Coube a Almeida Júnior surpreender a verdade profunda de uma nova personagem; não apenas a aparência externa, os traços do rosto ou a maneira peculiar de se vestir, mas a dinâmica dos gestos (...). É nosso, sobretudo, o jeito do homem se apoiar no instrumento, sentar-se, segurar o cigarro entre os dedos, manifestar no corpo largado a impressão de força cansada, a que Cândido Portinari parece não ter sido insensível.<sup>9</sup>

Capaz de apreender e apresentar as “técnicas do corpo”, Almeida Júnior, analisa o comportamento corporal do homem do campo – a maneira canhestra de andar, sem nobreza, de manter os joelhos meio dobrados enquanto apóia os pés no chão, o modo de amolar um machado, arriar um cavalo, empunhar uma espingarda, picar o fumo ou pontear a viola, as variações do corpo de cócoras à espreita da caça ou esgueirando-se entre arbustos, o jeito de olhar de banda. Sozinho e sem precursores, Almeida Júnior empreende “esta notação milagrosa do gesto”, lutando contra a imposição das reminiscências artísticas européias e vencendo a maneira com que cronistas, gravuristas e pintores transpunham a selva brasileira para as florestas européias. Eis porque, quem buscar um “registro digno de fé das técnicas de corpo dos brasileiros”, quem desejar uma representação artística desvencilhada “dos esquemas e preconceitos vigentes”, precisa voltar-se para um artista com vínculos profundos com a realidade do país, isto é, Almeida Júnior, que “já havia incorporado à sua visão de mundo a verdade dos gestos de sua gente.”

Se Gilda pode realizar essa leitura da obra de Almeida Júnior é porque ela deu a seu olhar a especial argúcia para, como etnóloga de sua gente, ver aquilo que os outros, olhando para o mesmo que ela, não puderam enxergar.

### III. Rompendo o silêncio: Clarice Lispector

Começamos com um trecho de uma crônica de Clarice Lispector (crônica de um único e pequeno parágrafo) que, em nosso entender, é a mais perfeita e a mais bela compreensão do oráculo de Delfos:

Talvez esse tenha sido meu maior esforço de vida: para compreender minha não inteligência fui obrigada a me tornar inteligente. (Usa-se a inteligência para entender a não inteligência.

---

<sup>8</sup> Ou, como sugerem Atília e Paulo Arantes, um fundador, o marco inicial da história da *formação* da pintura brasileira.

<sup>9</sup> Gilda de Mello e Souza *O Baile das Quatro Artes. Exercícios de Leitura*, op. cit., p. 224 (grifos meus MC).

Só que depois o instrumento continua a ser usado – e não podemos colher as coisas de mãos limpas).<sup>10</sup>

Essa presença do filosófico é ampla na obra de Clarice. Sabemos que um dos temas nucleares da filosofia moderna é a distinção entre o exterior e o interior e a busca de seus modos de relação, com ênfase na interioridade ou na consciência de si, que se exprime pela primeira vez no célebre cogito de Descartes: “penso, existo”. Sabemos também que a decifração crítica do cogito como pressuposição da exterioridade a ser suprimida e consumida pela interioridade foi uma marca decisiva do pensamento daqueles que buscaram romper com a metafísica e reencontrar, nas palavras de Merleau-Ponty, a ontologia do ser bruto e do espírito selvagem, o enigma da relação entre exterioridade e interioridade para além e aquém da figura do Eu que pensa. Ora, se alguém tratou, de maneira inigualável, a questão da relação enigmática e misteriosa entre o interior e o exterior, o abismo ontológico que nela habita e põe em dúvida o eu indubitável, foi Clarice, numa crônica intitulada *Esperança*<sup>11</sup> da qual destaco um pequeno trecho:

Era uma esperança verde (...) com pernas que mantinham seu corpo em plano alto e solto (...) Dentro do fiapo das pernas não havia nada dentro: o lado de dentro de uma superfície tão rasa já é a outra própria superfície. Parecia (...) uma folha mínima de árvore que tivesse ganho a independência solitária dos que seguem o apagado traço de um destino. (...) Mas onde estariam nela as glândulas de seu destino e as adrenalinas de seu seco e verde interior? Pois era um ser oco, simples atração de linhas verdes. Eu? Eu. Nós? Nós. Nessa magra esperança (...) que não pode ser oca, pois não existe linha oca, nessa esperança a energia atômica sem tragédia se encaminha em silêncio. Nós? Nós.

Ninguém apanhou com mais acuidade o que se passa nos escritos de Clarice Lispector do que Gilda de Mello e Souza. Examinando a escrita de Clarice a partir da condição feminina socialmente confinada aos pequenos espaços, Gilda observa que

a visão que [a mulher] constrói é por isso uma visão de míope, e no terreno que o olhar baixo abrange, as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos.<sup>12</sup>

Clarice, escreve Gilda, trabalha com essa miopia. Sua obra realiza uma transferência da “apreensão do real para a apreensão das essências e do tempo”<sup>13</sup>, ou, no dizer de Gilda, numa *filosofia do instante*, em que o tempo é concebido fracionado em pequenos segmentos de duração que “só podem ser divisados de muito perto e num lampejo”<sup>14</sup>, num instante exemplar em que a ínfima parcela de duração é apreendida num “vertiginoso relance”.

Com a pista deixada por Gilda, podemos nos debruçar sobre *A descoberta do mundo*, quando Clarice escreve três crônicas com o título “Atualidade do ovo e da galinha”.

---

<sup>10</sup> Clarice Lispector “Trabalho humano”, em *Para não esquecer*. São Paulo, Editora Siciliano, 1992, p. 31.

<sup>11</sup> *Ibidem* p.163

<sup>12</sup> “O vertiginoso relance”, *O baile das quatro artes*, op.cit., p. 79

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p.80.

Tudo se passa em alguns breves momentos, quando, pela manhã, indo à cozinha, Clarice vê o ovo. No mesmo tom de *Esperança*, a primeira crônica é um abismo ontológico sobre o olhar e, agora, também sobre o tempo, ou a impossibilidade de ver o ovo que, entretanto, é pura exterioridade visível.

De manhã na cozinha sobre a mesa está o ovo.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo apenas: ver o ovo é sempre hoje: mal vejo o ovo e já se torna ter visto um ovo, o mesmo, há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo, – Só vê o ovo quem já o tiver visto. Como um homem que para entender o presente precisa ter tido um passado. – Ao ver o ovo é imediatamente tarde demais: ovo visto, ovo perdido: a visão é um calmo relâmpago. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar de novo a ver o ovo. (...)

Ver realmente o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos que o ouvido já não ouve. Ninguém é capaz de ver o ovo. (...)

O ovo é uma coisa suspensa. Nunca pousou. Quando pousa, não foi ele quem pousou, foi uma superfície que veio ficar embaixo do ovo. Olho o ovo na cozinha com uma atenção superficial para não quebrá-lo. Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Pois sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. (...)

O ovo é uma exteriorização: ter uma casca é dar-se. – O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe tudo.

Comparada à primeira crônica da “Atualidade do ovo e da galinha”, a terceira se abre surpreendentemente noutra tom:

Os ovos estalam na frigideira, e mergulhada no sonho preparo o café da manhã. Sem nenhum senso da realidade, grito pelas crianças que brotam de várias camas, arrastam cadeiras e comem, e o trabalho do dia amanhecendo começa, gritado e rido e comido, clara e gema, alegria entre as brigas, dia que é nosso sal e nós somos o sal da vida, viver é extremamente tolerável, viver ocupa e distrai, viver faz rir.

E me faz sorrir no meu mistério. O meu mistério que é eu ser apenas um meio, e não um fim, tem-me dado a mais maliciosa liberdade: não sou boba e aproveito.

Clarice passa da metafísica do ovo ao trabalho doméstico de preparo do ovo no café da manhã não como um serviço ingrato, mas como exercício de liberdade. Não é apenas extraordinário que, com naturalidade, ela faça essa passagem da interrogação ontológica ao cotidiano, mas que essa passagem seja preparada pela segunda crônica. Com efeito, na segunda crônica o ovo e a galinha a conduzem da ontologia à ética e da meditação filosófica à exposição irônica e mordaz do ato de escrever e à meditação sobre literatura, destino e liberdade. No fundo, Clarice é a galinha e seu escrito, o ovo. Transfigura-se, assim, a imagem milenar da “natureza materna”, pois o filho gerado é obra de arte, isto é, de pensamento e sensibilidade, apreensão do universal na mais plena singularidade.

Examinemos brevemente a segunda crônica.

O espaço confinado da mulher se abre universalmente na primeira e segunda crônicas, para, na terceira crônica, regressar ao confinamento da mulher na cozinha. Mas esse regresso só tem sentido pelo que é expresso na segunda crônica. Nesta, Clarice se descreve como

ocupada e distraída, descrição cujo sentido só compreendemos com o início da terceira crônica e com a referência ao mistério: ela está ocupada enquanto filosofa e escreve sobre o ovo; e está distraída quando, “mergulhada no sonho”, prepara o ovo para o café da manhã e “sem nenhum senso da realidade” grita pelas crianças.

A inversão do sentido convencional da ocupação e da distração femininas é o mistério – afinal, todos sabem que uma mulher (“destinada” por natureza ao particular) se ocupa com *sua casa e suas crianças* e se distrai quando devaneia, lendo e escrevendo (rumando para o universal que, em princípio, não lhe compete). Mas, revelação suprema, anunciada pela segunda crônica, Clarice está ocupada quando pensa e escreve e está distraída quando prepara o café da manhã e cuida das crianças.

Clarice se sabe senhora de sua vida e, como não é boba, ela, como a “Esperança” é alguém que “segue o apagado traço de um destino”, porém, tomando a palavra e rompendo o silêncio, Clarice, diversamente da “Esperança”, não se curva ao destino e nos ensina o que é a liberdade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FINLEY, Moses. “The silent women of Rome”, *Aspects of Antiquity. Discoveries and controversies*. Penguin Books, Harmondsworth, 1977.

LISPECTOR, Clarice. “Trabalho humano”, em *Para não esquecer*. São Paulo, Editora Siciliano, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. “O vertiginoso relance”. In: *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980 (O baile das quatro artes).

\_\_\_\_\_. *O Espírito das Roupas. A moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.