



## DEPOIMENTO DE UMA LEITORA: JOSÉ DE ALENCAR E O LIVRO “DE CADA UMA DE MINHAS VIDAS”

Nádia Battela Gotlib\*

Clarice Lispector, numa de suas crônicas intitulada “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, publicado no *Jornal do Brasil* em 24 de fevereiro de 1973, e republicado no volume *A descoberta do mundo*<sup>1</sup>, menciona cada um desses primeiros livros que marcaram suas diversas vidas.

Ao lembrar o primeiro livro da primeira vida, afirma ter “a sensação quase física nas mãos ao segurar aquela preciosidade: um livro fininho que contava a história do patinho feio e da lâmpada de Aladim.” Se a primeira história lhe fez “meditar muito” e lhe permitiu a identificação “com o sofrimento do patinho feio”, a segunda, afirma, lhe “soltava a imaginação para as lonjuras do impossível a que eu era crédula: o impossível naquela época estava ao meu alcance.” E continua: “A idéia do gênio que dizia: pede de mim o que quiseres, sou teu servo – isso me fazia cair em devaneio. Quieta no meu canto, eu pensava se algum dia um gênio me diria: “Pede de mim o que quiseres.” Mas desde então revelava-se que sou daqueles que têm que usar os próprios recursos para terem o que querem, quando conseguem.”

Noutra vida, e essa é bem conhecida nossa – o livro foi *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato<sup>2</sup>, que rendeu o célebre conto em que narra esse acontecimento, “Tortura e glória”, posteriormente intitulado “Felicidade clandestina”.<sup>3</sup>

É a própria cronista que, na crônica, remete ao conto, ao relatar “o sacrifício de humilhações e perseveranças” pelo qual passou ao tentar receber emprestado o livro de uma menina rica, filha de dono de livreria, que adia o empréstimo para, assim, cultivar, sadicamente, a dor da leitora pobre.

O próximo livro foi *O lobo da estepe*, de Herman Hesse, que conseguiu, quando tinha seus 13 ou 14 anos<sup>4</sup>, numa biblioteca pública de aluguel e que lhe serviu de estímulo para escrever “um longo conto imitando-o”, fascinada pela viagem interior.

Registra ainda mais uma leitura, quando, com quinze anos e dinheiro ganho pela primeira vez com seu próprio trabalho, entra numa livreria, folheia alguns livros e escolhe um, surpresa com o que ali lia, que a leva a afirmar: “mas esse livro sou eu!”, só mais tarde descobrindo que a autora era famosa: Katherine Mansfield.<sup>5</sup>

Tudo isso para afirmar que eu, sem ser Clarice, também tive um primeiro livro de uma de minhas vidas. Esse livro é *Cinco minutos*, de José de Alencar.<sup>6</sup>

Presto hoje aqui meu depoimento de leitora desse livro sem – e isso nem precisaria afirmar, mas faço questão de frisar – sem o talento de Clarice Lispector, ao registrar vários livros em várias de suas vidas, mas aproveitando essa

\* Professora aposentada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Pesquisadora 1A do CNPq.

<sup>1</sup> Clarice Lispector, O primeiro livro de cada uma de minhas vidas. *Jornal do Brasil*, 24/fevereiro/1973; *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 722.

<sup>2</sup> Monteiro Lobato, *As Reinações de Narizinho*. série I, volume I. São Paulo: Companhia Editora Nacional, [Coleção Biblioteca Pedagógica Brasileira].

<sup>3</sup> Quanto ao conto de Clarice Lispector, aparece com o título de “Tortura e Glória” no *Jornal do Brasil* de 02/09/1967; e é republicado em: Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.16. Já com o título de “Felicidade clandestina” é publicado em: Clarice Lispector, *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971, p. 5-20.

<sup>4</sup> Clarice leu *O lobo da estepe*. [*Der Steppenwolf*], de Hermann Hesse, provavelmente na sua primeira edição em português, de 1935, com tradução feita por Eduardo de Sousa, pela editora Cultura Brasileira, Coleção Literatura Moderna, em São Paulo. Nova edição sairia no Rio de Janeiro pela Empresa Gráfica O Cruzeiro/Secção de Livros, em 1943. Em 1968 o livro ganha tradução de Ivo Barroso, pela Civilização Brasileira, reeditada em 1972.

<sup>5</sup> Trata-se do livro de contos *Bliss*, de Katherine Mansfield, ou *Felicidade* em tradução para o português feita por Érico Veríssimo, em 1940, para a editora Globo, de Porto Alegre.

<sup>6</sup> José de Alencar, *Cinco minutos*. Em: *Ficção Completa e outros Escritos*. V. I. 3 ed. Rio de Janeiro: Aguilar editora, 1965, p. 151-184.

idéia, com uma modificação: me atendo apenas a um livro, que li em diferentes e sucessivas vidas minhas.

Presto hoje aqui meu depoimento de leitora desse livro também sem o conhecimento de especialista em José de Alencar, por uma razão muito óbvia – não ser especialista em José de Alencar. E se aqui estou, é porque, ao fazer essa constatação aos que me convidaram para esse encontro, fui informada de que aqui, entre especialistas, também caberia um simples depoimento de leitora não especializada no assunto.

Tento, pois, registrar para vocês como, em cada uma de algumas de minhas vidas, um mesmo livro de José de Alencar, *Cinco minutos*, foi por mim lido ou recebido.

Em plena adolescência esse livro era um, entre outros. Não se distinguia pela sua qualidade literária, nem mesmo pela fama do autor, que sabia importante, mas nem tanto. O que me interessou nele e o que me interessava em todos os que na época eu lia, ou devorava, era o enredo. Enredo, ainda destituído do capricho no enredamento ou na arquitetura da trama, ou seja, era a fábula ou, simplesmente, a história. O que me interessou nesse livro era o que me interessava em todos os romances cor-de-rosa que lia na época, em cujo repertório se incluíam os de M. Delly e de Henri Ardel: o enlevo amoroso, que me deixava flutuando nas nuvens – nas tais, repetindo Clarice, “lonjuras do impossível a que eu era crédula”. Flutuava nas nuvens, ávida para que tudo tivesse um final feliz. Torcia para que tudo desse certo. Isso era tudo que me interessava. Isso e nada mais.

Mais importante que refletir sobre o que lia, era ler só, longe dos outros, numa espécie de frenesi “clandestino”, que me permitia tanto suspirar quanto ficar triste, emoções que se não me levavam às lágrimas de fato (pelo menos não me lembro delas), abalavam, sim, meus rígidos alicerces de disciplina nos moldes da indagação reflexiva e dos compromissos morais. Era uma brecha da imaginação incrustada na rígida rotina regulada pelos horários da escola e dos deveres de casa.

Hoje concluo que foi o Alencar, mais do que qualquer poema de amor, que me iniciou na *educação sentimental*. Ali havia um curso de vida que corria de modo indisciplinado, ao sabor do vento e sem documento: encontrar inesperadamente e, ah, fatalidade do destino! por causa de cinco minutos de atraso do primeiro ônibus, o das seis, encontrar neste segundo, das sete, alguém de quem não mais poderia se separar pelo resto da vida! Embora o destino os separasse sempre, e para mais longe, e cada vez para mais longe.

E deixar-se levar por essa atração primeira ao outro, sem nem mesmo saber quem era. Pois o rapaz tenta se acomodar no banco de trás quando já lá está a mocinha, encoberta por um véu (não se lhe viam as faces) e por um vestido de que se ouve o ruge-ruge das sedas (não se lhe vê o corpo, naturalmente, pois estamos no século XIX). Depois desse ver mais ou menos, ou melhor, desse divisar, ou adivinhar, ou supor, em meio ao som das vestes e à sombra do véu, eis

que surge o xeque-mate que alinhava a atração primeira: o perfume de sândalo, fatal, que o faz concluir que se tratava de uma moça bela, logo após haver concluído, com a mesma certeza, que se tratava de moça feia, já que saía à noite e toda coberta.

Esse ir-e-vir me chegava apenas como movimentos de um sim ou não, de atração e repulsão, que eu seguia, ao sabor das ondas, completamente imersa nesse mergulho cego, inocente a suas artimanhas – as da vida amorosa e as do narrador a me conduzir como queria – “pede de mim o que quiseres”, eu lhe teria dito - nesse jogo de sedução de leitora “crédula”.

A entrega sem defesa foi a marca dessa primeira leitura. Confesso que tenho saudade desse tempo de pureza que não volta mais. Minha única preocupação era viver intensamente o momento de cada pedaço da história, curiosa diante do que aconteceria a seguir: por que ela sempre fugia dele? O artifício do eu fujo mas dou pistas para você me encontrar – ela espalhava (como o miolo de pão no caminho do João e Maria) a frase que permitia identificá-la, mais murmurada que dita, o “Non ti scordar di me”, continuaria surtindo efeito? Ele iria atrás dela de novo? Conseguiriam conversar um com o outro? Ficariam juntos, no final da história?

O termômetro crítico era então regulado (só enxerguei isso depois) pela qualidade da tensão gerada no decorrer da leitura e pela extensão de seus efeitos de imaginação, tal como a de Clarice ao ler Aladim, constando que “o impossível naquela época estava ao meu alcance.” Viver o impossível era o arcabouço de uma ficção mítica cujas dimensões perceberia apenas num segundo momento.

Na segunda vida, portanto, outro foi o livro. Não mais este *Cinco minutos*, mas aquele em que o enlevo amoroso surgia a partir de uma construção que era necessário entender e explicar, como parte de projeto profissional e pedagógico desenvolvido na área de literatura. De um lado, ressaltava a experiência de caráter romântico da emoção ingênua e da pulsão louca e desenfreada do amor; paralelamente, a consciência de narrador alerta ao exercício romanescos que, por recursos bem dosados, levava adiante a consumação do seu jogo ficcional não tão ingênuo assim.

Assim sendo, nesse primeiro romance, ainda da década de 50, de 1856 (como folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*), a bem tramada ambigüidade de comportamento do personagem-narrador se montava a partir desse intervalo entre o personagem como herói romântico movido a sentimentos por vezes díspares, e o narrador, ciente desse comportamento que, devido a essa consciência, podia tecer comentários que, se não desconstruíam o anterior, pelo contrário, reforçavam sua atuação de caráter romântico, realçando o papel de ambos num só, ou seja – baseado no fato de que a história é verdade – e dessa forma, no tecido do próprio contar, abrindo uma brecha entre o que se vive e o que se conta.

As sucessivas tentativas de vencer o obstáculo, experimentadas uma após outra num crescendo a prender respira-



ção, num sufoco de agonia e deleite, agora se organizavam em três momentos - de equilíbrio, desequilíbrio e equilíbrio final -, remontando à estrutura clássica de organização da trama em três tempos. Ele virava herói, ela, heroína, ambos, personagens protagonistas de um enredo que tinha figura – o movimento crescente e gradativo da distância que os separava e que era vencida, a cada passo, pelo herói, naturalmente, facilitada ou sugerida pela heroína. Ela ia na frente, supostamente se afastando, fugindo. Ele ia atrás, no encalço, lendo as pistas por ela deixadas.

Nesse percurso sádico, o necessário adiamento da ação assegurava a manutenção e crescimento da expectativa, efeito semelhante ao conseguido pela menina rica, ao adiar o empréstimo do livro à menina pobre, tanto por parte dos personagens, sempre na iminência de novo encontro após a separação, quanto do leitor, colocado em estado de crescente expectativa diante dos fatos relatados.

Diante dessa realidade estrutural, o livro de Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*<sup>7</sup>, lido nessa década de setenta do século passado em edição portuguesa quase com a frequência com que se lia a *Mimesis* do Erich Auerbach, reforçava o engajamento de tal novela no território mais vasto da literatura ocidental, enquanto reconhecia a série de obstáculos como condição indispensável ao bom desenvolvimento do romanesco dramático e como veículo de sustentação do amor, tendo sempre *Tristão e Isolda* como narrativa padrão, nas suas várias versões.

Nesse percurso, o Rio de Janeiro (e era uma novidade, em termos de construção), se afigurava como espaço já verossímil, engatinhando nas afirmações de suas raízes nacionais, e assim conquistando mais um passo, pela funcionalidade efetiva do espaço carioca como elemento de integração na rede ficcional. Não mais um ponto na “vasta baía do Rio de Janeiro”, como no conto “Maria” de três páginas e meia do precursor João Manuel Pereira da Silva, publicado no *Gabinete de Leitura* dos anos 30, em 10 de dezembro de 1837.<sup>8</sup>

Destituído do papel de cenário artificial para trama estranha, o sentido mítico de grandes lances dramáticos tinha, por berço, as cercanias do território urbano, pelo menos como ponto de partida para viagens mais longas: pelo mundo afora, à procura do ser amado.

Tudo começa, pois, quando o personagem vai ao Rocio para tomar o ônibus do Andaraí. Se perde este, pega o próximo e dá-se o primeiro encontro, isto é, melhor dizendo, a primeira visão, ou sensação, ou emoção.

Curiosamente, depois de um comentário geral do narrador sobre a pontualidade, mostrando-se indignado que um homem “se escravize ao seu relógio e regule as suas ações pelo movimento de uma pequena agulha de aço ou pelas oscilações de uma pêndula”.<sup>9</sup>

Quando, como “de costume”, segundo o narrador, vai ele para o fundo do carro, aí surge um dos mais criativos modos de se introduzir a personagem feminina na história do romance brasileiro. O narrador afirma: “O canto já estava ocupado por um monte de sedas, que deixou escapar-se um ligeiro farfalhar, aconchegando-se para dar-me lugar.” E vem o comentário maroto: “Prefiro sempre o contato da seda à vizinhança da casimira ou do pano.”<sup>10</sup>

Desse modo inicia-se a aventura do herói em direção ao desvendamento daquela que não se lhe revela diretamente – devido a um “maldito véu que caía de um chapuzinho de palha”<sup>11</sup> – e que nesse não revelar-se, vai se lhe revelando, por astuciosos recursos de sedução: indícios de sua passagem, que atraem, ao parecer afastá-lo. E ainda que o herói pareça acreditar na fatalidade desse acaso que despenca impetuosamente no seu caminho, levando-o à prova de resistência física e moral, que ele enfrenta com inabalável persistência.

O jogo de aproximações e afastamentos começa mesmo no ônibus, numa das mais bem montadas cenas eróticas e sensuais da literatura brasileira. Numa seqüência marcada de atrações e recuos, o perfil do herói que reflete sobre sua própria situação mapeia o que se poderia chamar de ‘lógica do comportamento romântico’.

Eis apenas um exemplo. Quando o personagem sente “o contato suave de um outro braço, que me parecia macio e aveludado como uma folha de rosa”, quer recuar, mas não consegue. E afirma: “pouco a pouco fui cedendo àquela atração irresistível e reclinando-me insensivelmente; a pressão tornou-se mais forte; senti o seu ombro tocar de leve o meu peito; e a minha mão impaciente encontrou uma mãozinha delicada e mimosa, que deixou-se apertar a medo.”<sup>12</sup>

Depois...afirma o narrador: “fascinado ao mesmo tempo pela minha ilusão e por este contato voluptuoso, esqueci-me, a ponto que, sem saber o que fazia, inclinei a cabeça e coleí os meus lábios ardentes nesse ombro, que estremecia de emoção.” Há reação: ela gritou, refugiou-se ao canto, ele pede perdão, ela não respondeu, ele decide sair, mas, então, ela lhe aperta a mão, docemente, e ele afirma: “Está entendido que não resisti, e que deixei-me ficar”<sup>13</sup>, beijando-lhe a mão.

<sup>7</sup> Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*. Paris: Plon, 1939; Denis de Rougemont, *O amor e o ocidente*. Trad.: Ana Hatherly. Lisboa: Moraes editora, 1968.

<sup>8</sup> João Manuel Pereira da Silva, “Maria”. Em: *Panorama do conto brasileiro*. V. 1. Introdução: Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 123-126.

<sup>9</sup> Idem, p. 154.

<sup>10</sup> Idem, p.153.

<sup>11</sup> Idem, p.153.

<sup>12</sup> Idem, p.154.

<sup>13</sup> Idem, p.154.



É nesse momento que se inicia um fio reflexivo. Ou seja, que se introduz o que, segundo o narrador, é uma ‘idéia’: a hipótese de se que se trata de uma mulher feia. Reúne argumentos (sai de noite, esconde-se com véu) para chegar à conclusão definitiva: “Decididamente era feia, enormemente feia!”<sup>14</sup>

Mas algo acontece que reverte a situação. Cito o trecho: “Nisto ela fez um movimento entreabrindo o seu mantelete, e um bafejo suave de aroma de sândalo exalou-se.”<sup>15</sup> O narrador faz então uma digressão sobre os perfumes, afirmando à prima, a quem ele conta essa história, verdadeira, diz ele, que pela cor predileta, pelo modo de trajar e pelo perfume favorito, “vou descobrir com a exatidão de um problema algébrico se ela é bonita ou feia”.<sup>16</sup> O perfume leva-o a concluir, decididamente, que se trata de uma bela mulher.

Está delineado, assim, o movimento dessa *transação* (no sentido de transigir hábitos, com manifestações públicas de afeto), desse par *em trânsito*, e em *transa* – que, no dicionário, aparece como palavra-ônibus (parece até ironia!) que traduz idéias de entendimento, combinação, acordo, ajuste, pacto, comunicação, ligação.

Pois essa *transa* ou *transação* (ainda sem o sentido financeiro que aparecerá em *Senhora*) regula a ação romântica: como o pêndulo de um relógio, a lógica romântica pende tanto para um lado, como para o outro, oposto, com a mesma certeza inabalável, dependendo apenas...das circunstâncias, ou do perfume.

A partir desse ponto mínimo – o ponto do ônibus – o território dessa aventura se estende: a heroína desaparece e o herói passa a procurá-la, primeiro, entre vestidos pretos que passam pela cidade, até que ouve as tais palavras (“non ti scordar di me”) que lhe são sussuradas num baile, por alguém (ela, naturalmente) que some num cupê; em seguida, no teatro, ela lhe deixa um lenço com sândalo e...lágrimas quentes; depois, um bilhete, em que pede para esquecê-la, assinado por C. (Posteriormente assinará Carlota.)

O herói faz uma pausa nessa louca procura quando decide viajar para fora do Rio, a cavalo, até Engenho Velho, e dali para a Tijuca. Depois de nove dias não agüenta mais e volta, e encontra outro bilhete dela, dizendo que gostaria de vê-lo, mas estava indo para Petrópolis. Ele vai atrás. Lá suborna um criado para saber onde mãe e filha se hospedaram, acha o hotel, canta o tal trecho da ópera *Trovador*, de Verdi, ela também canta, conversam, ele vê finalmente o seu rosto. Mas ela parte novamente. E lhe deixa carta em que lhe revela a evolução da doença fatal e o amor que por ele sente, por esse moço em que reconhece insatisfação e ironia fina; e comunica que está de partida para a Europa, onde ficará

esperando por ele. Como é de se esperar, ele resolve partir imediatamente. Compra um cavalo, cavalga quatro léguas até o porto, gritando “Away”, tal como Byron, até que o cavalo exausto, morre. Ele enterra o cavalo. Precisa de barco. Paga a um pescador o que ele ganharia num mês de trabalho para atravessar a baía, mas à noite o pescador dorme, perde os remos e o rumo, chegam a uma praia, conseguem remos e mais um remador, mas chegam e verificam que o paquete já está de partida.

Segue noutro, no dia seguinte. E ele vai lendo, em cada porto, os bilhetes que ela lhe escreve. Até que a alcança, em Nápoles, onde acontece o beijo revigorador e a cura. Produto do amor? Ou a recuperação acontece devido ao clima favorável?

Depois da cura, casam-se em Florença e a viagem continua, a dois e sem correria, durante um ano: Alemanha, França, Itália, Grécia, “vivendo do nosso amor e alimentando-nos de música, de recordações históricas, de contemplações da arte.”<sup>17</sup>

Em seguida, o retorno ao Brasil e a vida a dois, numa casinha em Minas, onde o narrador conta à prima essa história, e onde se dedica às atividades da rotina: ele com os livros e a trabalhar, ela a cuidar da casa e regar as plantas. Ambos, longe da rua do Ouvidor. E tudo, graças a sua falta de pontualidade, realçado por comentário irônico desse narrador pré-machadiano: “Isto prova que a pontualidade é uma excelente virtude para uma máquina, mas um péssimo defeito para um homem.”<sup>18</sup>

Final desastroso, segundo critério de Denis de Rougemont, para quem *happy-end* afrouxa e desmancha o elemento dramático, opinião que eu encararia, no mínimo, como tremendo desmancha-prazer por ocasião da minha primeira leitura do romance.

Se aí se desenha o ideário romântico na solidão burguesa que se respalda, segundo o narrador ao final do romance, no afastamento da vida mundana da política e do teatro que animavam a rua do Ouvidor, afirmação que por si só levaria a mais uma reflexão, também me detinha na situação desse romance de linguagem apurada e enxuta, apesar das “extravagâncias” formais, em relação aos precursores dos anos 30 e 40. E, sobretudo, me detinha na situação desse romance como campo de prática de uma ironia que haveria de ganhar doses cáusticas, na produção da prosa machadiana.

Depois de incursões várias de leitura analítica e crítica, que se desenvolvem reforçando vertentes construtivas desse narrador inventivo, de rara elegância, as quais poderíamos continuar comentando aqui, caso tempo houvesse, agora, numa outra vida, que eu chamaria, simpaticamente,

<sup>14</sup> Idem, p.155.

<sup>15</sup> Idem, p.155.

<sup>16</sup> Idem, p.155.

<sup>17</sup> Idem, p.182.

<sup>18</sup> Idem, p.184.



de... pós-maturidade, me permito ressaltar a força dessa *ars amatoria* que se deve aos incríveis veículos de sustentação enganosos, travestindo de verdade o que não é mais que ficção, fingindo que não sabe que não nos engana ao narrar essa sua história verdadeira.

E como praticou esse consciente fingimento, ao longo de sua carreira de romancista, com uma especial marca: a delicadeza de um desenho a bico de pena. Se o narrador conta em carta à prima o que aconteceu consigo mesmo, em *Cinco Minutos*, escreve contando o que aconteceu com outros, em *A viuvinha*; ou conta o que outro lhe contou, reunindo cartas que dele recebeu, em *Lucíola*; ou conta o que outro lhe contou em volume manuscrito, em *Diva*. É simples narrador de “romance brasileiro” em *A pata da gazela*; é narrador que assina Sênio, no prólogo intitulado “Benção paterna”, ao *Sonhos d’Ouro*. E é o que conta o que outros lhe contaram, em *Senhora*, assumindo a função de redator literário, conservando aí certos “caprichos” de estilo; é, finalmente, em *Encarnação*, o narrador do romance que afirma haver conhecido os personagens da história que conta.

E como sabe nos introduzir nessa onda ficcional, nos inserindo no poderoso clima do perfume. Ah, o perfume! Que na narrativa é a sensação que funciona tão agudamente como motor propulsor da emoção e da paixão.

Por isso volto a Clarice, com quem iniciei essas considerações, para justamente terminar essas considerações.

Em carta dirigida à amiga Olga Borelli, em 11 de dezembro de 1970, ela afirma usar o perfume da Coty em situações difíceis: “Acontece que eu achava que nada mais tinha jeito. Então vi um anúncio de uma água de colônia da Coty, chamada Imprevisto. O perfume é barato. Mas me serviu para me lembrar que o inesperado bom também acontece. E sempre que estou desanimada, ponho em mim o Imprevisto. Me dá sorte.”<sup>19</sup>

A mesma Clarice, na década anterior, em alguns dos seus textos escritos para mulheres – colunas e páginas femininas para jornais cariocas, como *Correio da manhã* e *Diário da noite*, sob pseudônimo de Helen Palmer, no primeiro caso, e como *ghost writer* de Ilka Soares, no segundo caso - já discorrera sobre os perfumes.

Num deles, intitulado “Perfume, a mais antiga das armas”<sup>20</sup>, afirma:

*É arma, sim, mas daquelas que você precisa usar traiçoeiramente. Certo tipo de honestidade, em matéria de truques de sedução feminina, é contraproducente. Você não poderá, por exemplo, perfumar-se diante do “ser amado”, porque, em vez de estar usando uma arma, estará apenas demonstrando como se usa...*

E continua:

*Há desonestidade nesses cuidados estratégicos? Não, pois perfume é coisa que se anuncia por si mesmo: todos sentem que você se perfumou, e não há como desmenti-lo.*

*Não se trata, portanto, de esconder a realidade. Trata-se de cercá-la de um esquivo mistério. Perfumar-se diante de um homem seria, por assim dizer, como oferecer-lhe um vidro de perfume. E o que este (o perfume) tem de fazer por você é misturar-se de tal modo a você mesma que sua presença seja imaterial e se torne parte de sua personalidade.*

*E personalidade também é uma coisa sutil. Personalidade é aquilo que, embora indefinível, faz de você uma presença.*

*Cerque sua presença de um halo de perfume, e você estará se cercando de seu próprio mistério – você não estará mentindo, estará dizendo a verdade de um modo bonito.*

Se Carlota, em *Cinco minutos*, nos aparece pela via masculina do narrador-personagem criado por José de Alencar, neste trecho essa mesma personagem pode ser por nós revista pela via feminina de Clarice Lispector, que, de certa forma, nos explica Carlota.

O resto é história, é deixar a arte ser o que é, ao desafiar o destino da inércia de livro morto na estante e passar para o criado-mudo de cada um, já como parte de uma antologia pessoal, livro de cabeceira sempre relido, a cada nova vida ou leitura surgindo como sendo o mesmo e o diferente, graças a sua própria inesgotabilidade.

<sup>19</sup> Clarice Lispector, carta a Olga Borelli. Rio de Janeiro, 11/12/1970. (Acervo Olga Borelli/Gilda Murray).

<sup>20</sup> Clarice Lispector/Helen Palmer, “Perfume, a mais antiga das armas”. *Correio da manhã*, 13/05/1960. Em: Clarice Lispector, *Correio feminino*. Organização, seleção e introdução: Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 97. A coluna do *Correio da manhã* assinada por Clarice Lispector/Helen Palmer tinha o título de “Correio feminino/Feira de utilidades”. E o texto acima referido foi inserido numa sub-seção dessa coluna intitulada “Aulinhas de sedução”.

