

SEM PECADO E A HORA DA ESTRELA: CAMINHOS E DESCAMINHOS DE MACABÉA E BAMBI

Luiz Renato de Souza Pinto¹

RESUMO: Em 1993, Ana Miranda publicou *Sem pecado*, após o sucesso de *Boca do inferno* e *O retrato do rei*, considerados romances históricos. Convidada para compor um perfil de Clarice Lispector para uma coleção editada no Rio de Janeiro, escreveu *Clarice*, que veio a público em 1996 e incorporou a própria escritora como personagem na narrativa, ao lado de outras extraídas de seus romances e contos. Neste artigo/ensaio, demonstra-se como *Sem pecado* dialoga com *A hora da estrela*, apresentando sintonias e antinomias entre Bambi, narradora do romance de Ana Miranda, e Macabéa, protagonista de *A hora da estrela*.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa; crítica; escrita feminina.

ABSTRACT: In 1993, Ana Miranda published *Sem pecado*, after the success of *Boca do inferno* and *O retrato do rei*, considered historical novels. She was invited to write Clarice Lispector's profile for an edited collection in Rio de Janeiro, occasion when, she wrote *Clarice*, which was published in 1996. In this novel the writer incorporated herself as a character in the narrative, along with others taken from her novels and short stories. This paper/essay demonstrates how the novel *Sem pecado* talks to the novel *A hora da estrela*, presenting syntonies and antinomies between Bambi, narrator of the novel written by Ana Miranda, and Macabea, the protagonist of *A hora da estrela*.

KEYWORDS: Narrative; critics; female writing.

¹ Doutorando em Literaturas em Língua Portuguesa, pela UNESP – Campus de São José do Rio Preto-SP; professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira no IFMT – Campus Cuiabá. E-mail: lrenatopinto@bol.com.br.

Este trabalho lança um olhar ensaístico sobre duas obras: *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, e *Sem pecado*, de Ana Miranda. Além do nomadismo e de uma ou outra característica similar, as protagonistas diferem-se das demais quando o foco passa a ser a constituição do próprio ser. Esse aspecto filosofante é fortemente captado por Benedito Nunes, crítico de Lispector e autor de vários trabalhos sobre a autora. Ana Miranda já conhecia, há muito, a obra de Clarice; estudou-a para compor uma novela a ela dedicada, *Clarice*, em que experimenta o olhar de Lispector para com as coisas, a cidade e as pessoas. Nesse sentido, penso que há um deslocamento entre a Clarice que Ana sentia e a Clarice manipuladora de personagens simplórias, que ganham densidade e organicidade plenas.

As relações trágicas pelas quais Clarice nos faz passar, Shakespeare já experimentara com farto gozo em suas peças. Nas tragédias clássicas, a luta pelo poder e dominação fazia com que se abrissem abismos entre pais e filhos, cizâneas entre irmãos, disputas fraticidas. A dissecação do poder régio sempre surgia envolta em bruxarias. Clarice Lispector evoca Shakespeare, em muitos textos. Ana Miranda o faz, mas de maneira que nos parece respeitosa demais, sem o devido acinte, a crueldade certa pela qual Clarice não deixaria nunca passar. Macabéa não morreu, sem dúvida. Continua seguindo os passos do sertão em direção ao mar, não sabe que o mar já virou sertão. Glauber Rocha não toca na rádio relógio. Em textos como os de Clarice e de Ana Miranda, as inscrições do feminino são um elo. A ligação que se pode estabelecer vai além das questões de linguagem, que apenas mediatizam os saberes. A Literatura é um poço fundo de sabedoria e contrastes. Ana Miranda nos traz um pouco da água funda, límpida e fresca da sabedoria, mas não se pode mais do que um copo de cada vez, e a sede parece eterna. Macabéa não bebe dessa água, bebe coca-cola com cachorro-quente, mas não sempre. Bambi não é mais uma Macabéa, não é mais nômade, em incursão pelo mundo; parece já ter achado o seu lugar.

Sem pecado, assim como *A hora da estrela*, cada uma à sua maneira, são obras que registram o processo de criação artística de maneira tocante. Clarice consegue dar o tom de crueldade na figura de Rodrigo S. M., um narrador que, enquanto relata seu processo, manipula de maneira violenta o destino de suas personagens. Bambi não, recorda seu passado repleto de curiosidades projetando para o leitor um espaço privilegiado de *voyeur*. Ana Miranda apresenta uma inventividade interessante, mas falta-lhe ousadia e crueldade para dar à língua a força dominadora de um Shakespeare; Clarice Lispector ousa mais e arranha a língua com a lâmina afiada da imaginação.

Desde a publicação inicial de *Perto do coração selvagem*, percebe-se um certo desconforto na recepção da obra de Clarice Lispector por parte da crítica especializada. Do início até a última obra, *A hora da estrela*, defrontamo-nos com uma literatura que se coloca para o leitor como verdadeiro enigma. Dentre a primeira geração de críticos da autora, Antonio Candido é quem observa algo de qualidade, embora ainda não em uma formatação tão elaborada. Em *No raiar de Clarice Lispector*, Candido já deixa bem clara a percepção de crítico para com o vigor enraizado, um processo de elaboração de linguagem ainda não praticado no Brasil. E destaca, por fim, o que lhe caberia como trunfo no cenário das letras nacionais:

A intensidade com que sabe escrever e a rara capacidade da vida interior poderão fazer desta jovem escritora um dos valores mais sólidos e, sobretudo, mais originais da nossa literatura, porque esta primeira experiência já é uma nobre realização (CANDIDO, apud MELLO e SOUZA, 2004, p. 131).

O uso de vocábulos como “intensidade”, “capacidade”, “sólidos” e “originais” faz o fragmento de Candido ser alvo de um olhar mais arguto. A publicação de *Perto do coração selvagem* inaugura, de certa maneira, um tipo de romance impregnado de vivências interiorizadas, em oposição direta ao suprarrealismo do romance de 1930. A crueldade com que a autora busca o retrato, descreve ou narra, faz de sua obra um templo em que a palavra ocupa o lugar mais alto. Clarice trabalha com a linguagem em todas as frentes. Sua obra é rica em aspectos fônicos, semânticos, propõe uma sintaxe que subverte a leitura tradicional, a ponto de quebrar totalmente a expectativa do leitor. Mas que obras dessa escritora são de fato consideradas grandes? *Perto do coração selvagem*, *A maçã no escuro*, *Laços de família*, *Água viva*, *A paixão segundo G. H.*, *A hora da estrela*? Todo esse conjunto interliga-se por vários motes na costura precisa de uma linguagem ferina, irônica, dentro de uma plasticidade cruel e orgânica.

Ao falarmos de escrita feminina, postamo-nos diante de uma questão de estilo, não de gênero. Não se trata de uma simples oposição a uma literatura feita por homens e, sim, de uma escrita com características diferenciadas: o prazer pelo detalhe, sem uma sordidez, como em Machado de Assis; a ternura (ou crueldade) repleta do cuidado maternal com as palavras e as coisas; o desgostar, a ira, a raivosidade e a sutileza de serpente. Todo o universo metafórico ganha espaço com o traço feminino. Quando eles estão presentes na escrita, distinguem-se dos demais

por possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios. Veja bem: ao me referir ao tom, à dicção, à respiração, quero dizer que algo além dos temas eleitos por essas mulheres terminava por distinguir sua escrita (BRANCO, 1991, p. 13-14).

Não se trata, portanto, de textos feitos por mulheres, ou para mulheres e, sim, construídos por um olhar feminino. Percebe-se, de saída, uma identificação com seu universo mais próximo, desde o registro da oralidade à temática, voltada para o cotidiano, as coisas simples da casa, o tom memorialístico. Para Clarice, as “coisas” têm vida própria e essa inscrição passa pela materialidade da palavra, em toda a sua plenitude. Lúcia Castelo Branco (1991, p. 7) utiliza, como epígrafe, um fragmento de Clarice: “Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo”. O processo de coisificação, por exemplo, é forte na vida de Macabéa, protagonista de vários insucessos. O fracasso de Macabéa é seu próprio bem; suas conquistas mais sinceras, seu jeito de ser.

Muito se aponta em Clarice Lispector a relação com a escrita, de maneira similar a Virgínia Woolf. Muitas vezes, o caminho da crítica engana-se, quase sempre quando é o mais curto. Mas o fato é que Clarice conhecia muitos autores internacionais; traduziu várias obras para a língua portuguesa.

Virgínia Woolf influenciou-a, sem dúvida, como também Joyce e Kafka. A autora de *Orlando* parece ter um lugar de destaque no seu painel de influências. Além de romancista, Woolf também deixou alguns trabalhos teóricos e, como ensaísta, se questionava sobre essa condição da escrita feminina. Morta em 1941, Woolf não viveu o suficiente para ver o caminho que o romance tomaria, ao longo dessa década. Mas enxergava que ainda era cedo para se discutir o que seria típico do feminino, àquela altura – cuidado esse que não deveria ser excessivo, pelo histórico de opressão das mulheres. Woolf (1997, p. 37) afirmava:

Mulheres, concluímos, raramente são artistas, porque têm uma paixão por detalhes que conflita com a proporção artística apropriada de suas obras. Citaremos Safo e Jane Austen como exemplo de duas grandes mulheres que combinam detalhes requintados com um supremo senso de proporção artística.

Pelo que lemos em Virgínia Woolf, o que está circunscrito em muitos detalhes é marca do feminino, mas, se não aliado a outros procedimentos de escrita, perde-se, enquanto literatura. Clarice parece combinar, de maneira agradável, o cuidado com o detalhe e a tensão própria da narrativa. Não lhe escapa nenhum fluido corporal, qualquer detalhe, por mais insignificante, mas tudo bem arranjado em um texto conciso, o que não

implica em facilidade alguma para o leitor. Também Lúcia Helena (1997, p. 27) discute essa questão:

Assim, não ler o tema da emergência do feminino em Lispector – indicada com fartura por sintomas de até aparente superfície, como se dá com a galeria de mulheres que ela escolhe para protagonizar seus textos – é não ler Clarice Lispector num de seus traços específicos. Considere-se o tratamento que ela oferece à situação contraditória e ambígua das suas personagens femininas e masculinas, que vivem em estado de simultâneo aprisionamento, rebelião e nomadismo, numa sociedade de bases patriarcais – nesse momento, Lispector acena para uma questão candente, ao articular a opressão da mulher e do feminino para além da existência de um programa declaradamente feminista.

O não lugar que as personagens femininas de Clarice parecem ocupar figura como uma eterna incompreensão, a dificuldade de existência pura e simples em um cotidiano que se pretende adverso, violento, hostil. Em muitos escritores, encontramos esse contexto, mas não em plena articulação com uma escrita ágil e dinâmica. A relação existente entre Clarice e personagens que representam estratos inferiores da sociedade é observável pelo olhar de Ana Miranda (1996, p. 35), quando escreve sobre Clarice:

Clarice ama as nordestinas pobres. Entende tanto essas mulheres que até tem medo delas. Mas as acha encantadoras, com suas manchas no rosto, seus cheiros morrinhentos, seus silêncios interiores, raquíticas, beatas, crentes, idiotas. Clarice leva Macabéa dentro de si. Ama suas empregadas. Aninha, Jandira, Irene. Elas lhe mostram um outro mundo, que não é o real e nem o mundo irreal de Clarice, é o mundo dos pobres, dos subúrbios, dos lotações entulhados, dos trens. Clarice tem saudades do tempo que era pobre, tão pura que ainda nunca tinha comido lagosta. Mas não era pobre de espírito, e assim nunca teve o reino dos céus.

Ana Miranda insere Clarice no universo nordestino, de onde vieram as duas: Clarice de Recife, e Ana de Fortaleza. O que há de singular na escrita clariceana, já observado por Antonio Candido (2004), foge às leituras mal feitas por críticas anteriores, por exemplo, que buscavam o encaixe de qualquer texto no estilo romanesco do século XIX. É na década de 1970 que explode e se consagra o nome de Clarice Lispector na literatura brasileira. Dessa novíssima geração de críticos, surgia o nome de Benedito Nunes, João Adolfo Hansen, Nadia Gotlib, Silviano Santiago, dentre outros, mas é Nunes quem dá o tom, sobretudo pela conceituação de narrativa monocêntrica, que distinguiria o texto clariceano. Pelo processo da singularização, buscamos a identificação das personagens com destinos semelhantes, em que pese a relação contextual como pano de fundo para questões humanas e urbanas. É por onde perseguimos Bambi e Macabéa com seus fios narrativos.

Bambi é a narradora que traz suas recordações da chegada ao Rio de Janeiro, proveniente de São Luis do Maranhão. Macabéa é alagoana, mas nos é apresentada por um narrador masculino. A percepção dos narradores nos sugere infinitas imagens da cidade, dos labirintos interiores das personagens, turbulências que, em forma de espiral, criam camadas de significação. Lúcia Castelo Branco (1991, p. 76) parece incorporar mesmo Clarice em seu tom acadêmico, porém bem solto, quando afirma que:

Quando falo de escrita feminina, falo muito menos de um gênero ou de uma espécie literária que de um tom, na sua acepção cromática (uma cor, uma nuance) e musical. E esse tom da escrita é atingido, a meu ver, quando algumas vezes a escrita, de uma certa forma, esbarra nos limites da linguagem, procurando fazer dela uma não linguagem.

A área limítrofe entre linguagem e não linguagem pode ser interpretada como a região em que o valor significativo, estético, do texto esbarra em um valor puramente denotativo, referencial. Trama alguma se supera se a linguagem não tiver forças para romper o abismo da indiferença. Clarice assume um tom de crueldade que não vemos no texto de Ana Miranda. O narrador de *A hora da estrela*, dono de uma descrição que não poupa em nada a personagem, a apresenta, entre parêntesis, da seguinte forma: “E também porque se houver algum leitor para esta história quero que ele se embeba da jovem assim como um pano de chão todo encharcado” (LISPECTOR, 1977, p. 48). Essa crueldade nos é colocada em posição antagônica, como a figura do quiasma, aliada à ingenuidade e pureza. Como epígrafe de *Sem pecado*, Ana Miranda traz “Tudo é puro para os que são puros”². O que em Lispector nos pareceria irônico, em Ana Miranda parece ingênuo. Seria a pureza digna dos puros, ou uma penitência pelo desconhecimento das coisas?

‘Por favor, senhora, não tem sabão aqui?’ perguntei. A mulher apontou para um recipiente de vidro preso na parede, que continha um líquido azul. Eu não sabia como tirar o sabão dali de dentro e ela me ensinou a pressionar o botão, agora mais conformada com minha presença, acostumada com minha nudez, até mesmo com pena de mim. Sorrimos uma para a outra (MIRANDA, 1997, p. 9).

Bambi chega à rodoviária do Rio de Janeiro e vai direto ao banheiro. Lá chegando, descobre que está menstruada, sem nada saber sobre isso. Ela é uma menina de 13 anos que foge em busca de seu sonho. Macabéa e Bambi são duas moças que se aventuram na cidade grande. Vivenciam situações-limite o tempo todo. Desfilam os olhos pelo espaço e

² Bíblia, Epístola de São Paulo a Tito, 1:15.

admitem desejos simples, nada de especial. Alimentam-se mal. Macabéa procura um médico indicado pela amiga Glória.

— Você faz regime para emagrecer, menina?

Macabéa não soube responder.

— O que é que você come?

— Cachorro-quente.

— Só?

— Às vezes como sanduíche de mortadela.

— Que é que você bebe? Leite?

— Só café e refrigerante (LISPECTOR, op. cit., p. 80).

Em *Sem pecado*, Ana Miranda também faz uso desse lugar-comum típico das classes sociais de baixa renda, particularmente nordestinos. A representação de algo típico coloca essa cultura em uma situação folclórica, pitoresca. Há um tom discriminatório por trás desse uso. Clarice Lispector admitiu frequentar a feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, para conhecer um pouco desse universo, pesquisar tipos. Em *Sem pecado*, esses costumes também são referendados pela narradora:

Ambulantes vendiam velas em tabuleiros colocados no chão, ou então flores dentro de baldes com água. Senti uma tontura e quase caí. Lembrei-me de que tinha comido apenas o sorvete com biscoito, desde que chegara. Entrei num bar e pedi um ovo cozido que vi sob o vidro do balcão. Tomei um copo de leite com café, onde coloquei bastante açúcar para me alimentar; eu ia precisar de forças (MIRANDA, op. cit., p. 22).

Não nos esqueçamos de que Macabéa também gosta de café com muito açúcar, como qualquer pessoa muito pobre que encontre, na glicose, uma fonte de complemento alimentar. O narrador de *A hora da estrela* nos lembra:

Macabéa não dava nenhuma despesa a Olímpico. Só dessa vez quando lhe pagou um cafezinho pingado que ela encheu de açúcar quase a ponto de vomitar, mas controlou-se, para não fazer vergonha. O açúcar ela botou muito para aproveitar (LISPECTOR, op. cit., p. 66).

Mas, por mais que encontremos semelhanças na construção das personagens, observamos também distinções. Bambi, assim que chegou ao Rio de Janeiro, correu atrás de seu sonho: ser atriz na grande cidade, brilhar. Macabéa não. Viver, para ela, parece uma abstração permanente. Não tem nada, nunca teve nada, não sabe querer as coisas, o que

revolta Olímpico, um homem simples, contraditório, mas com algumas ambições. Ele quer ficar rico, ser importante. Macabéa não tem sonhos. Não é como Bambi, dormindo no cenário de Gorki, escondendo-se nas coxias do teatro após a apresentação da peça em que consegue entrar. Realidade e sonho fundem-se na narrativa.

Acendi a mesma vela, aliviada. Sentei-me à mesa e comi o resto do pão preto de cena, ainda fresco e saboroso. Com a vela na mão, procurei a cama de casal do cenário. Fechei o cortinado de chita, tirei as chinelas e me deitei ali. O cenário de Gorki, à luz tênue da vela, me fazia recordar minha casa. Entreguei-me às lembranças. De olhos fechados, revi minha casa, o quintal com uma mangueira; o rosto de meu irmão Manuel e o de minhas irmãs. [...] Não sabia se preferia estar lá, agora, ou estar aqui, deitada num cenário de teatro, sozinha. Soprei a vela e adormeci (MIRANDA, op. cit., p. 35).

Bambi, alijada do convívio social por questões financeiras, encontra descanso em um cenário revolucionário e de denúncia social. Uma garota esperta, que traz em si uma ingenuidade que lembra as bobices de Macabéa. Uma espécie de ignorância urbana, diferente daquela sertaneja. Macabéa ouvia a rádio relógio, de onde tirava sua cultura enciclopédica, de almanaque. Já Bambi tinha acesso a revistas, como percebemos no seguinte trecho: “‘Isto é um computador, conhece?’”, ele disse. ‘Ah, já li alguma coisa sobre isso, numa revista’” (MIRANDA, op. cit., p. 71). E é nessas revistas que busca informações, adquire um tipo de conhecimento.

É de se notar que a escrita de Ana Miranda traz, em seu bojo, os elementos apontados por Lúcia Castelo Branco para a escrita feminina, como, por exemplo, uma dicção mais leve. Mas nos parece haver mais do que isso na maneira de se contar a história. João Adolfo Hansen prefere chamar de cegueira o que se oferece aos olhos do leitor, na construção de Macabéa. Sua configuração não nos permite dizer ao certo de quem se trata.

Macabea, contudo, não é santa, nem animal, nem sequer besta: é constituída como tal na relação desigual com a racionalidade do narrador. Em outros termos, a constituição dela como exterior a si e a tudo evidencia para o leitor que ela só é estúpida, animal ou santa pela relação desigual com o que se pensa ‘livremente’ como não estúpido, não animal, não santo, e que as articula como positividade plena de si como primeiro termo das oposições Sul/Nordeste; literatura/analfabetismo; crítico/alienado; racional/irracional etc. (HANSEN, 1989, p. 111).

As relações dicotômicas apontadas por Hansen reforçam a “bobice” de Macabéa, sem dúvida, mas também colocam em paroxismo as vivências da personagem diante do desconhecido, das descobertas. E revelam o despreparo para aquilo tudo, não como algo

intransponível, porém sendo limite. Clarice Lispector, através do olhar de Rodrigo S. M., inicia sua obra derradeira com uma reflexão complexa sobre a escrita, com a questão implícita, dentre outras coisas. O tempo que se inscreve na história, a história sendo escrita. “Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecessem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1977, p. 17). A problemática da linguagem toma, aqui, o lugar central da narrativa. Se Antonio Candido já observou em Lispector o vigor e a criatividade no romance de estreia, em 1943, o que dizer da autora de *A hora da estrela*? Hansen (1989, p. 112) afirma:

Experimentação que lembra a técnica da exposição distanciadora no teatro épico, o texto dispõe-se como gestualidade de seu autor implícito, que a si mesmo se oferece como destinatário da sua impossibilidade prática de narrar, desdobrando-se na voz de um narrador narrado, Rodrigo S. M.

As várias camadas sêmicas de *A hora da estrela* interpõem situações de vários níveis: uma discussão que o narrador faz do processo de criação, as aventuras de uma personagem alagoana dentro da obra, e também uma contextualização da literatura brasileira até então. A maneira como Clarice dialoga com a produção literária é muito inteligente, sagaz. A análise de uma única obra sua comporta muitas linhas de pensamento, infinitas possibilidades de leitura. E o cânone logicamente tem suas preferências. Benedito Nunes (1995, p. 169), um dos grandes estudiosos de Clarice Lispector no Brasil, observa que

[...] o narrador de *A hora da estrela* é Clarice Lispector, e Clarice Lispector é Macabéa tanto quanto Flaubert foi Madame Bovary.

Entretanto, ao contrário de Flaubert, que permaneceu sempre como narrador, por trás de seus personagens, Clarice Lispector se exhibe, quase sem disfarce, ao lado de Macabéa. Também ela *persona*, em sua condição patética de escritora (culposa relativamente à moça nordestina), finge ou mente – mas sabendo que finge ou mente – para alcançar uma certa verdade humana acerca de si mesma e de outrem. A escritora se inventa ao inventar a personagem.

Clarice escritora, narradora, personagem. Nunes abre um leque de possibilidades de análise de suas obras. Sendo um crítico literário de base filosófica, consegue transpor as fronteiras da linguagem com a Filosofia. Observa e registra a dicção feminina, o tom, a maneira de trabalhar o cotidiano, o detalhe. Rodrigo S. M. é um narrador masculino, cujo registro é feminino.

Nas primeiras trinta páginas, o recurso da preterição é fartamente empregado pela escritora (ou personagem Clarice Lispector?) para a apresentação de Macabéa. Com esse

recurso, o narrador nos apresenta as características dela. E a história inunda-se de metáforas. “A dor de dentes que perpassa essa história deu uma fisdada funda em plena boca nossa” (LISPECTOR, op. cit., p. 15).

Em *Sem pecado*, a dor de dentes atravessa, sim, mas a vida da personagem Bambi. “A fome, uma fraca dor de dente e os mosquitos que zumbiam nos meus ouvidos e picavam minhas mãos não me deixavam dormir” (MIRANDA, op. cit., p. 45). Depois de arrumar emprego em loja de *lingerie* popular e envolver-se com o dono da loja, a menor de 13 anos demitiu-se, após um ataque de ciúmes do patrão. E seguiu morando pelas ruas. A lhe acompanhar, somente a dor de dentes e uma sacola com seus poucos pertences.

Meus dentes doíam fortemente. Aquela dor me deixava louca [...]; Precisava me preparar para mais noites na rua. Numa farmácia comprei cera para dor de dente, um envelope de comprimidos analgésicos, um dos quais tomei com água que pedi num bar (ibid, p. 64).

E assim foi sua noite. Perambulando pelos bares, por onde houvesse movimento para se ver, para o tempo passar mais rápido. E, normalmente, dormia nos bancos de praças. “Acordei com o sol quente no meu rosto e com os dentes latejando de dor” (ibid, p. 65).

A dor de dentes que em *A hora da estrela* é metáfora para a construção da obra, em Ana Miranda é puramente denotativa e indicadora de carência financeira. E é a mesma dor que leva Bambi para o início de outra viagem: o relacionamento complicado com dois homens. Na obra de Clarice Lispector, é interessante o paralelo que Rodrigo S. M. (ou seria Clarice Lispector?) faz de sua obra com a vida de Macabéa:

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.
Voltando a mim: o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que muito exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu (LISPECTOR, op. cit., p. 20).

As palavras despindo o texto de ética ou moral apresentam um desvelamento; um jogo de espelhos parece surgir da construção narrativa com Rodrigo S. M., Macabéa e Clarice Lispector, trazendo para a escrita três planos, como bem observa Nunes (1995, p. 161-162):

Três histórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*. A primeira conta a vida de uma moça nordestina que o narrador, Rodrigo S. M., surpreendeu no

meio da multidão [...] A segunda história é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se inseparável, dentro da situação tensa e dramática de que participam. [...] uma terceira história – a história da própria narrativa.

Clarice Lispector, ao construir a narrativa, concebe um texto com um narrador que age de maneira intermitente na condução do leitor. Os diálogos e reflexões propostos brincam com a genialidade de muitos escritores, dialetizam processos de escrita, sugerem personagens e situações inusitados. De maneira alegórica, vemos essa intermitência imersa na própria reflexão de Rodrigo S. M.: “Devo acrescentar algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta” (LISPECTOR, op. cit., p. 30).

Em *Sem pecado*, depois que Gustavo arruma um dentista para Bambi, designa dona Mercedes, que o havia servido por muitos anos, para cuidar dela. E, aos poucos, Bambi vai descobrindo quem é aquele velho. A relação entre as duas é similar à de Virgília com sua protetora, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por exemplo. O que sabemos de Bambi é dito por ela, narradora de suas próprias aventuras, em primeira pessoa do singular. Tão confiável como Bentinho. É ela quem diz:

Também gostava de, ao narrar um fato ocorrido comigo, mudar um pouco as coisas, incluir respostas que eu não tinha dado na realidade; dessa maneira, sentia-me aliviada por ter ficado muda num momento em que gostaria de ter dito algo (MIRANDA, op. cit., p. 210).

Bambi fala de si, como Rodrigo S. M. fala de si, por si, por Clarice. E a questão autoral acaba um pouco obscurecida. O texto, independentemente da constituição de sujeitos, vai adquirindo e incorporando elementos que o identificam aos pressupostos já citados da escrita feminina.

O definível está me cansando um pouco. Prefiro a verdade que há no prenúncio. Quando eu me livrar dessa história, voltarei ao domínio do mais irresponsável de apenas ter leves prenúncios. Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe, débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo (LISPECTOR, op. cit., p. 37).

Por trás dessa absurda história, observamos o heroísmo e a dignidade de quem não mendigava para comer, ironicamente representado na figura quasímoda de Macabéia. Mas, ainda assim, à frente de toda uma subclasse de gente mais perdida, as semelhanças entre Bambi e Macabéia, creio, param por aí. A protagonista de Ana Miranda avança em sua

estadia carioca, ao passo que Macabéa é o próprio desencontro. Com as pessoas, com o trabalho, com a vida. Macabéa não consegue para si sequer a atenção total do leitor, que a conhece pelas mãos de Rodrigo S. M. É ele quem nos fala dela o tempo todo. Há, de fato, muito mais entre o céu e a terra do que possamos imaginar, como diria Hamlet. Rodrigo S. M. manipula com maestria a vida de Macabéa, vigia seus passos, posiciona-a sempre em confronto com a construção de uma realidade.

Em *Sem pecado*, também temos um Shakespeare como elemento constitutivo da narrativa. Bambi é uma atriz e vê-se envolvida por dois homens que já foram amigos e agora não se suportam. Um a quer como atriz, o outro tenta desviá-la do teatro. Este, Gustavo, a pretexto de sua paixão pelo teatro, diz que arrumará uma personagem para ela. A Cordélia, de *Rei Lear*. O outro, Joaquim, a quer para outra peça. Para que ela seja Vanessa, o contrário de Cordélia. A partir daqui, Bambi encontra-se em eterna encruzilhada, sempre havendo dois caminhos. Um a levará a Gustavo e o outro a Joaquim. Ao longo de seu desamparo na cidade grande, Bambi encontra amor, carinho e afeto em animais. Inúmeras são as referências a Shakespeare. Mas, particularmente, nos chama a atenção a aparição de dois felinos na trama; e que revelam curiosidades a respeito da obra. Uma das quatro amigas de Bambi em São Luís chamava-se Ofélia e foi esse o nome que deu àquele animal que surgiu no meio da noite. A chegada da gata nos lembra a chegada de Romeu até Julieta, para um encontro secreto.

Mas consolada percebi que não estava sozinha na mansarda; um gato surgiu na jardineira, entrou pela janela, farejou minhas sandálias de couro, parou perto de meus pés. Acaricieei seu corpo ossudo e o animal recuou, assustado, como se nunca tivesse sentido antes em seu dorso o afago da mão de uma pessoa. Saltou na janela; mas logo parou, voltou-se para mim e ficou imóvel, olhando-me. Como sua pelagem era tricolor, julguei que fosse fêmea e chamei-a de Ofélia, o nome de minha melhor amiga (MIRANDA, op. cit., p. 45).

A gata é descrita com riqueza de detalhes. Um gato entrando pela janela poderia ser Romeu, mas não, era uma fêmea, Ofélia, ali, a seus pés, assustada, como alguém que nunca tivesse recebido carinho algum. Hamlet não a desejava, ele a iludiu o tempo todo, mas Bambi não lera a peça; àquela altura não conhecida Shakespeare, mas Ana Miranda sim. E a autora, no avançar da narrativa, ainda nos mostra um pouco mais de Ofélia, a amiga de Bambi em São Luís. Ofélia, como as demais amigas, masturbavam o padeiro para ganhar algum dinheiro.

Numa noite, Ofélia saiu da padaria e correu para bater à janela de meu quarto. Contou que o padeiro tirara seu birro para fora da calça e lhe pedira para segurá-lo, ensinando-a a fazer masturbação. Depois dera dinheiro para ela (MIRANDA, op. cit., p. 46).

Ofélia vista como uma prostituta, não era esse o olhar de Hamlet para ela? A gata reaparece, à página 54, com a descrição de uma tempestade (outra alusão à obra de Shakespeare). Ao sair da mansarda, Bambi despede-se de Ofélia, não tinha para onde levá-la. Gustavo fala a Bambi sobre as almas humanas, e comenta sobre a peça *Hamlet*. A figura de Gustavo soa para Clarice como a do professor que conhecera no nordeste e com quem seu irmão queria que se casasse. Clarice Lispector, em suas histórias, também tem como personagem um professor. Ofélia desaparece, como na peça de Shakespeare, em que aparece no primeiro e no quinto atos, apenas. Mas a gata não volta mais à história de Bambi. Gustavo quer agradá-la, e para isso:

‘Você me falou de Ofélia, achei que gostaria de ter outro gato. Fui ao prédio das mansardas e procurei sua Ofélia, mas não consegui encontrá-la. Foi uma pena. Mas comprei esse gato para você.’

‘Também vai se chamar Ofélia’, eu disse, pulando com o gato no colo.

‘Já tem outro nome, eu mesmo escolhi.’

‘Qual é?’

‘Hamlet. É um macho’ (ibid, p. 105).

Dois gatos aparecem na narrativa, Ofélia e Hamlet. Clarice enchia sua vida e obra com animais. Mas, aqui, estamos diante de gatos com nomes de personagens clássicos da dramaturgia universal. E logo Hamlet, a quem Ofélia amou e por quem foi desprezada, humilhada. O vaivém da relação com Gustavo é o que remói o coração de Bambi. Ela se tortura. Hamlet também se tortura desde a aparição do pai, com seus questionamentos e infortúnios. Os gatos são animais sensíveis aos seus donos. Também, como os personagens de Shakespeare, amam demais. A ausência de Bambi deixa seu animal de estimação carente: “Hamlet está magro, seu pelo não tem mais brilho, come sem vontade, não brinca mais com a bola, passa os dias dormindo” (ibid, p. 140). A figura de Joaquim soa comparada com a do próprio Hamlet, um príncipe das trevas. Para Bambi, seus olhos lembravam os de Hamlet, perdidos nas sombras. As aparições do gato assinalavam que a tragédia estava próxima. “Hamlet correu e se escondeu atrás do sofá” (ibid, p. 168); a identificação com o animal é quase expressionista:

Ele... parece um bicho procurando comida. Os olhos dele lembram os do Hamlet. Recostado na poltrona, acariciando as próprias barbas, uma das mãos na cintura, Gustavo parecia mergulhado em recordações muito antigas. Arrumou os óculos, que estavam na ponta do nariz, perto de cair. ‘Quer que eu prepare alguma coisa para você comer?’ (ibid, p. 144).

O dom misterioso que envolve os gatos estava expresso na fisionomia do animal. E os olhos, de tão expressivos, lembravam os de Hamlet, eterno vigilante na busca de se vingar do tio. Mas falta ao texto de Ana Miranda um pouco de crueldade, como o consegue muitas vezes Clarice. Percebe-se uma trama bem amarrada, tensa, mas sem o sobressalto, a vertigem. Em Clarice, há uma explosão contínua. É de se reparar, no entanto, como Ana Miranda constrói algumas imagens interessantes, como na descrição de Gustavo, acima. Temos a imagem de alguém sentado comportadamente em poltrona de espaldar, alta, acariciando a barba, símbolo de autoridade, poder, virilidade; a outra mão à cintura, em atitude que lembra a reflexão, cautela. Fechado em sua introspecção, a ponto de deixar os óculos escorregarem-lhe pelo nariz, imerso em reflexão profunda, como Lear, talvez. Como diz Antonio Carlos Lima ([19--], p. 72), “questão ou não questão: eis o ser!”.

Uma das coisas que alegra Macabéa é ouvir a rádio relógio, com suas notícias, fofocas, curiosidades. Em *Sem pecado*, diante de uma Bambi que se distancia da Macabéa, que vai se sofisticando em tudo, parece insólita essa comparação, mas vejamos:

Gustavo permaneceu no banheiro por bastante tempo; após um longo silêncio a porta se abriu. Ele sentou-se na cama, um chiado irrompeu, forte, depois uma música, em seguida a voz de um locutor falou em solidão e logo após um outro anunciou uma música; entrou o tique-taque da rádio relógio e um sujeito disse: ‘o mais relevante empreendimento intelectual do ser humano talvez consista em distinguir a aparência da realidade’.

‘Em que você está pensando?’, ele perguntou.

‘Em como distinguir aparência de realidade’ (MIRANDA, op. cit., p. 151).

Cachorro-quente, coca-cola e rádio relógio estão entre as preferências de Macabéa, mulher de poucos objetos. Mas Bambi não queria só isso, pequenas coisas, queria mais. E avança em seu relato deixando transparecer um amor filial profundo nas lembranças de família. Não sabia mesmo distinguir entre a vida real e o imaginário, o que nos lembra um pouco a figura de Ana, no conto ‘O Amor’, de Clarice. Ela tem clareza das coisas a partir do momento em que desce do bonde em frente ao Jardim Botânico, após a visão do cego. É esse mesmo local que escolhe para sentir-se tranquila: “Gustavo passou a noite comigo e no dia seguinte não foi à clínica. Levou-me para passear no Jardim Botânico”

(MIRANDA, op. cit., p. 161). Preparando-se para encenar Shakespeare, Bambi serve de meio para a aproximação de Ana Miranda com o texto de Clarice:

Afinal, ia começar a ensaiar *Rei Lear*, fazendo o papel de Cordélia, a filha boa, que aparecia apenas no primeiro e no último atos. Já começava a decorar o texto: ‘E o que irá dizer Cordélia neste momento? Ama e emudece’. E então, pobre Cordélia? Entretanto, não sei; pois, teu amor, estou segura, é mais profundo que tua fala’. ‘Nada, meu senhor.’ ‘Nada.’ ‘Infeliz de mim, que não posso trazer meu coração para a boca. Amo vossa Majestade como é o meu dever: nem a mais, nem a menos.’ ‘Meu bom senhor, tu me geraste, me educaste, me amaste, retribuo.’ Ah, como ia ser bom fazer o papel da filha boa e sincera; eu não tinha sido uma filha boa para minha mãe nem para meu pai. Sentia vergonha de mamãe; de sua gordura, de sua ignorância e sua pobreza, de suas pernas cobertas por varizes, de sua maneira de parar, com um pé apoiado no joelho. O futuro que ela conseguia vislumbrar para mim era ficar viúva do Professor e herdar um sobrado azulejado quase em ruínas. Para ela, isso bastaria. Ter uma cama de dossel, um chão liso de tábuas, uma janela para olhar a rua (ibid, p. 163).

A crise que Bambi sente representa o caráter filial. A armação que Gustavo faz de uma peça para ela encenar, mas que, na verdade, não existe, é a tragédia do Rei Lear. Não seria ele próprio o Lear, como já demonstramos anteriormente? Harold Bloom (2001, p. 589) é da opinião que algumas peças de Shakespeare têm personagens impossíveis de serem representados por qualquer ator, devido à complexidade do texto.

[...] Para o bem da teoria, o papel de Lear deveria ser encenável, se não somos capazes de fazê-lo a falha está em nós, e no declínio de nossa cultura cognitiva e letrada. Bombardeados pela televisão, por filmes e computadores, nossos ouvidos, internos e externos, têm dificuldade em apreender o zumbido dos pensamentos de Shakespeare, que escapam à nossa mente. Sendo a Tragédia do Rei Lear, provavelmente, o máximo da experiência literária, não podemos nos dar ao luxo de perder a capacidade de confrontá-la.

Parece que agora estamos no terreno metalinguístico, da criação literária, da fruição do prazer estético. Em *A hora da estrela*, Clarice Lispector explora a crítica quando manipula Rodrigo S. M., fazendo um percurso de crítica à Literatura Brasileira do século XX. Ana Miranda também pode estar fazendo, em *Sem pecado*, uma crítica ao processo de criação. Harold Bloom reconhece no rei Lear a representação suprema da paternidade. Cordélia é quem vai estar ao seu lado, não Goneril ou Regan.

Será a perspectiva de Shakespeare, em *Rei Lear*, irremediavelmente masculina? Na peça, Cordélia é a única mulher que não é um demônio, sendo vista por alguns praticantes da crítica feminista como vítima de Lear, como a filha oprimida do início ao final da peça (ibid., p. 605).

Não queremos, aqui, supervalorizar as análises de Harold Bloom, mas nos parece que ele supervaloriza alguns pressupostos da crítica feminista quando analisa Shakespeare, e não é nosso objetivo enveredar por esse caminho. Queremos demonstrar como Ana Miranda se apropria desse discurso do amor filial e coloca essa temática na estrutura do romance. Não nos esqueçamos de que a obra é narrada em primeira pessoa, por Bambi, alguém que deixa transparecer, de maneira melancólica, o passado saudosos, em família – mesmo com todas as dificuldades de relacionamento.

Papai também sabia tocar numa antiga sanfona músicas que ele mesmo compunha, e cantava-as como se estivesse chorando. As pessoas paravam para ouvi-lo. O mundo dele era o teatro, eram as ruas noturnas, os cabarés com mulheres de batom, as festas em torno das fogueiras. Nunca consegui compreendê-lo, nunca lhe disse uma palavra de afeto e silencieei sobre a admiração que sentia por sua arte. Nunca lhe disse como achava tranquilizador o cigarro aceso pendendo de sua boca, a brasa se transformando em cinza e soltando fumaça, enquanto ele serrava uma madeira. Senti vontade de me ajoelhar diante de meu pai e minha mãe e pedir-lhes perdão (MIRANDA, op. cit., p. 164).

Era Cordélia, não mais a Bambi. O texto de Shakespeare tomando conta da atriz. O afeto, ou a falta dele, central na figura de Lear, aqui, é motivo de constrição para Bambi. A crise se instaura em sua consciência. Na medida em que Gustavo e Joaquim aproximam-se de um conflito que parece inevitável, aumenta a tensão da narrativa. Bambi alterna-se entre representar Cordélia, a moça que é obediente e temente ao pai, e Vanessa, a desregrada, a lasciva e sedutora. Aquela que,

enquanto na cama era amada pelo marido, fazia intrigas a respeito do irmão que a tinha ofendido e levava o marido a jurar vingança. Na cama com o cunhado, fumava ópio e cantarolava. Num jantar à luz de velas com o sogro, seduzia-o comendo uma banana, dizia-lhe que o marido – o filho dele – era pervertido e a fazia chorar muito (ibid, p. 177).

O interesse de Bambi por Vanessa é crescente e não conta a Gustavo do seu envolvimento com a personagem. Gustavo e Bambi querem coisas diferentes: ele, um lugar bucólico e tranquilo, onde não tenha preocupação com nada, cheio de neve; ela não quer despojar-se da agitação da grande cidade, uma vida intensa nos teatros, pois considera a vida um grande palco.

Imaginei a neve caindo atrás de uma janela, os rostos dos rapazes ouvindo Gustavo, o barril de vinho, as chamas na tora de lenha. ‘Vou trabalhar em teatro até ficar velha, como Sarah Bernhart, mesmo que cortem uma das pernas, como aconteceu um dia com ela; ou como a

Henriqueta Brieba, meu Deus, fazer teatro com noventa anos, você pode imaginar? Nunca vou me cansar de fazer teatro' (ibid, p. 181).

Caminhos totalmente distintos, os de Gustavo e Bambi, os de Ana Miranda e Clarice Lispector, os de Cordélia e de Vanessa. Os jogos de oposição, fortes em Clarice, também aparecem em Ana Miranda. Mas Miranda apenas tenta ser cruel. Gustavo não tem uma das pernas, usa uma mecânica que foi descoberta por Bambi logo de início, quando estivera em sua casa. Clarice talvez trouxesse essa informação diante de impropérios, não dessa maneira tranquila, serena. Ana Miranda tem um surto de ensaísta na confecção de *Sem pecado*. À certa altura, em um imenso parágrafo, Bambi reflete sobre a função social do teatro:

Durante séculos o teatro ficou paralisado atrás da quarta parede, os atores fingiam ignorar a presença do público, como se ele não existisse. Gustavo interrompia sua própria vida para viver a minha vida, e decerto também a de seus pacientes. Na verdade, *ele* era o ator e quem estava atrás da quarta parede, da parede invisível que separava o ator do espectador, era eu, não ele. A vida não precisava de um público, dizia Fernandes. Mas as pessoas precisavam de um teatro qualquer (ibid, p. 194).

O palco da vida diante de todos, sem plateia, sem maquiagem. Diante dele, representamos o melhor papel de nossas vidas: a nossa própria história. Foi o que quis Joaquim, quando escreveu a peça *Bambi*. As complicações arranjadas por Ana Miranda para a condução da história não conseguem dar contornos de trágico à história de *Bambi*. Clarice dialoga com a escrita, via Rodrigo S. M.; Ana Miranda metaforiza a crítica teatral, sob a ótica de Bambi. A palavra espelho reproduz-se ao longo da narrativa, de muitos ângulos; oblíquas sensações que se desprendem do leitor. A visão de Gustavo é contaminada pela Psiquiatria, por Freud, leitor de Shakespeare, como nos lembra Bloom (2001, p. 606): a respeito de Cordélia, “encontra-se taciturna e calada no início da peça em decorrência do desejo que sente pelo pai. Com certeza, o romance entre Sigmund Freud e Anna Freud influencia essa interessante, embora errônea interpretação”. O jogo dos contrários continua. Ao receber a figurinista da personagem Vanessa, Bambi se vê diante de Frederica, nome extraído também do universo shakespeareano. Todo o emaranhado ganha novo ator com a chegada do pai de Bambi ao Rio de Janeiro. Ele a procura, fala do falecimento do irmão que se matou com uma corda no pescoço, como Cordélia, a de Shakespeare. O pai toca uma música para ela, cujo nome é: ‘A Vida é um Parafuso de Veludo’. Lembra Macabéa, que gostava de parafusos. Quem cuida de Bambi, para Gustavo, é dona Mercedes, como a Guiomar, que cuidava de Virgília e agenciava seus

encontros com o Brás. A Mercedes que matou Macabéa é amarela. Mas, para haver tragédia, é preciso sangue; e ele vem de outra peça do dramaturgo inglês: *MacBeth*, onde há sangue de sobra. E, ao final da narrativa, Bambi nos fala que

[...] o mistério nunca será desvendado. Era por esse motivo que eu gostava mais de teatro que da vida real. No palco, as coisas aconteciam e assistíamos a tudo. Não havia mistérios assim tão indecifráveis. Ficávamos sempre sabendo quem matou, como matou e por que matou. Sabíamos, por exemplo, porque MacBeth matou o rei Duncan, e como foi o crime. Lady MacBeth se humanizava e revelava toda a sua extensão de sua alma, de sua culpa, de seus tormentos. Havia sangue em suas mãos. Nenhuma essência da Arábia podia limpar aquelas pequenas mãos, para sempre. Tudo muito claro. Por este motivo eu preferia o teatro. E, também, porque em teatro as pessoas não morriam de verdade (MIRANDA, op. cit., p. 253).

Ao entregar a Bambi seus pertences em uma maleta, dona Mercedes fecha o ciclo narrativo. Bambi olha atentamente todos os objetos, sua relação com todos os acontecimentos. Mas detém-se em um, em especial, um chapéu que

reconheci, surpresa: era o que eu havia comprado naquela loja do centro da cidade, para proteger minha cabeça contra o sol implacável do verão carioca. O chapéu, todavia, não era azul, e fiquei confusa por alguns instantes, pois em minha memória ele sempre fora nitidamente azul, um azul puro, não lilás, ou nenhuma outra cor parecida, mas azul, azulíssimo como o céu de uma manhã no mês de maio. E aquele, em minhas mãos, era verde (ibid, p. 254).

O chapéu verde de Bambi, por mais que pensasse ser azul, era verde. Uma esperança implícita de quem sobrevive para contar sua história. Macabéa morreu. Clarice morreu. É tempo de morangos e de Rodrigo S. M. não se ouviu mais falar, por estas bandas. Ana Miranda é uma escritora que pactua consigo mesma um exercício pleno de linguagem quando se dedica a um novo assunto, nova obra. Embebe-se do cotidiano de outros escritores, outros seres. Foi assim com Gregório de Matos Guerra, e o Barroco brasileiro. Foi assim com Gonçalves Dias, em ‘Dias e Dias’; com Augusto dos Anjos, em ‘A Última Quimera’; também o foi com esses arquétipos shakespereanos a iluminar o itinerário de sua escrita. Para entender Lear, vieram Schopenhauer, Nietzsche, Freud. Para desentranhá-lo da escrita, é preciso autopsiar os textos com mais cuidado, mais vagar e sabedoria. O que fizemos aqui foi apenas uma exposição de motivos para se estudar a questão. Ana Miranda é mais esperançosa que Clarice. Uma angústia clariceana nem carece de explicação, ela simplesmente o é, e ponto.

REFERÊNCIAS

- BLOOM, Harold. *Shakespeare – a invenção do humano*. São Paulo: Objetiva, 2001.
- BRANCO, Lúcia Castelo. *A escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- HANSEN, Uma estrela de mil pontas. In: LÍNGUA E LITERATURA. São Paulo: Deptº de Letras-FFLCH-USP, v. 17, p. 107-122, 1989.
- HELENA, Lucia. *Nem musa, nem medusa*. Itinerários da escrita em Clarice Lispector. Niterói: EdUFF, 1997.
- LIMA, Antonio Carlos Fernandes. *Língua de fogo*. Cuiabá: Edição do Autor, [200-].
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- _____. Feliz aniversário. In: _____. *Laços de família*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. No raiar de Clarice Lispector. In: VÁRIOS ESCRITOS. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- MIRANDA, Ana. *Sem pecado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. São Paulo: Ática, 1995.
- WOOLF, Virgínia. *Um toque feminino na ficção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.