



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Marcela Margareth Passos da Silva

O ITINERÁRIO MÍSTICO-POÉTICO: O
REALISMO EM *A PAIXÃO SEGUNDO*
G.H.

Brasília, 2010



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Marcela Margareth Passos da Silva

O ITINERÁRIO MÍSTICO-POÉTICO: O REALISMO EM *A PAIXÃO SEGUNDO* *G.H.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.
Orientadora: Dra. Profa. Germana Henriques Pereira de Souza.

Brasília, 2010

“A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir pensadamente até enfim atingir a altura de poder cair – só posso alcançar a despersonalização da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.” (Clarice Lispector, 1964).

Aos Candidos

Agradecimentos

À minha mãe, pela confiança, amor sem medida, paciência, sacrifícios e sincera amizade.

A meu pai, por ser meu exemplo de vida, pela herança das letras e pelos cuidados infinitos para com sua filha caçula.

Ao meu irmão Paulo Henrique, pela amizade verdadeira, pela ajuda durante todos esses anos e porque posso contar com ele para tudo.

Aos meus outros irmãos, especialmente às irmãs Adriana, Andréia, Liliane, pelo companheirismo para vida toda.

Ao meu sobrinho Arthur, que tem a idade deste mestrado, por ter me ensinado a amar uma criança.

À menina Joyce, presente de Deus.

Aos velhos e preciosos amigos: Thaís, Alessandra, Lorena, Núbia, Rejane, Janaína, Priscila, Taisa, Guiomar, Victor e Carolina. Amizade que não tem preço.

Ao meu grupo Literatura e Modernidade Periférica, tanto os “Os candidos”, especialmente aos colegas Tatiane, Gustavo, Isabela, Késsia, Diuvânio, Maria Antonia, Silvia, Ana Daniela, Olívia, Paulo, Rafael e Luciana, amigos que compartilho da mesma caminhada e dos mesmos questionamentos, como “Os buembas”, especialmente aos colegas Bel, Rafael, André, Alexandre, Ana Laura, Deane e Germana, professores com quem aprendi e aprenderei muito.

Ao meu querido amigo Gustavo, pela sua dedicação em me fazer avançar nos estudos literários e marxistas, pela leitura desta dissertação, bem como dos meus artigos, e pelo seu empenho crítico e responsável na vida acadêmica.

À minha querida amiga Ana Daniela, pela amizade, pela revisão da minha dissertação e pelos debates sobre as “ameaças”. Obrigada, Ana!

Ao divertido grupo da especialização em Literatura e Pensamento Crítico no Brasil: Paulo, Rafael, Luciana e Eliane, pelos dias incríveis que compartilhamos nossos sonhos, dificuldades e porque está com vocês é sempre um dia inesquecível.

Ao casal Daniele e Fabiano, por terem me ensinado a trabalhar e pelo incentivo no meu crescimento como pessoa.

À minha chefe Rossana, pessoa que admiro muito, por ter me deixado estudar na hora do trabalho e por seus preciosos conselhos.

À minha orientadora Germana Henriques, a G.H., pelo respeito, paciência, confiança, dedicação, retornos rápidos, revisão detalhada do texto e por sempre estar certa nos seus conselhos.

Às professoras Ana Laura e Deane, as “duas Marias”, como chama o Hermenegildo, que levam o conhecimento para os confins do Brasil, porque acreditam que a literatura desperta o profundo sentimento humano e mostra contradições que não estão visíveis a olho nu. Elas doam seu tempo para quem desejar aprender literatura e lutam para viver num novo tipo de meio acadêmico, menos egoísta e competidor.

Ao professor Hermenegildo, o grande intelectual brasileiro, o nosso mestre, por ter dividido minha vida ao meio, por ter me apresentado uma nova forma de ler obras literárias, bem como o mundo. A ele dedico meu respeito, carinho, confiança e eterna admiração.

Ao sumido Cássio, pela excelência das aulas e por seu exemplo de vida.

À Clarice Lispector, porque seus textos são humildes, lúcidos, profundamente empenhados em descortinar a alma humana e é uma resistência ao pensamento reificado.

A Deus, meu braço forte, meu consolo, minha esperança, minha vida autêntica, meu conhecimento impossível, origem e fim da vida...

Resumo

Fazer a leitura de uma obra hermética, procurando vinculações com o real, melhor dizendo, percebendo essa obra como realista, é sempre um desafio, principalmente, levando-se em consideração que se trata da obra de uma das autoras mais importantes da literatura brasileira, Clarice Lispector. *A paixão segundo G.H.*, lançado em 1964, é um romance já bastante explorado pelos críticos da autora, em diversos tipos de enfoques, mas que sempre sugere novas leituras. Este trabalho busca analisar essa quarta obra da autora, que atingiu um nível alto de maturidade estética, procurando entender a sua forma mística e poética. O romance, em sua forma e conteúdo, busca se afastar do real, mas é a forma, que também fala sobre si mesma, que dá a ver realidade, cujo sentido de apreensão está cada vez menos apreensível na modernidade.

Palavras-chave: A paixão segundo G.H., realismo, misticismo, reificação, arte.

Abstract

It is always a challenge to read a hermetic work searching for its connections with reality, or better saying, noticing it as a realistic work, especially when taking into account that we are dealing with Clarice Lispector, one of the most important authors in Brazilian Literature. Launched in 1964, *Passion According to GH* is a novel deeply analyzed by many critics of the author in different approaches although it always suggests new readings. This article intends to study this fourth Lispector's book considering its high level of aesthetic maturity, trying to understand the mystical and poetical form it presents. The novel, through its form and content, aims to separate itself from reality. However, it is this same form, which also explains itself, that shows this reality, whose perception is less and less apprehensible in modern times.

Keywords: The passion according G.H., realism, mysticism, reification, arts.

SUMÁRIO

Introdução	10
Capítulo 1 Clarice Lispector e o sistema literário brasileiro	22
Capítulo 2 O misticismo-poético em <i>A paixão segundo G.H.</i>	43
Capítulo 3 Conflitos sociais e forma literária	65
Considerações finais	84
Referências	89

INTRODUÇÃO

“Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa.”

(Clarice Lispector, 1977)

Clarice Lispector tem sido o novo alvo cultural. Só nos últimos dois anos, foram organizados um Seminário Internacional na Universidade de Brasília, intitulado *Clarice em cena: 30 anos depois*; uma peça teatral que lotou teatros do Brasil inteiro, denominada *Simplesmente eu, Clarice Lispector*; uma exposição chamada *Clarice Lispector: a hora da estrela*; fora dissertações, teses e artigos, publicados e que ainda estão em andamento. Em 2009, também foi lançada uma tradução em português de uma imensa biografia da autora escrita pelo americano Benjamim Moser. Em 2007, Nádya Gotlib, que já havia escrito em 1995 uma biografia intitulada *Clarice: uma vida que se conta*, lançou uma Fotobiografia da autora. Estranhamente, o crítico literário Luís Bueno, em recente simpósio sobre o aniversário do livro *Formação da Literatura Brasileira* de Antonio Candido, disse que a autora estava esquecida no meio acadêmico, em congressos como a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), por exemplo, enquanto mesas sobre Machado de Assis e Graciliano Ramos parecem abundar.

É possível que Clarice esteja presente no meio cultural e longe de congressos, como os da ABRALIC, por parecer enigmática, com textos que se assemelham aos filosóficos, com contornos históricos imprecisos, que valorizam as sensações, agradando qualquer pessoa no mundo inteiro que esteja interessada em descortinar os mistérios da existência, que num dado momento histórico se mostrou absurda. A consciência do absurdo da vida e a propagação da relativização da “verdade”, ou da “totalidade”, também ajudam ao sucesso de Clarice. No entanto, não há uma pura relativização da verdade nos escritos dessa autora, mas, sim, uma busca para um sentido de totalidade, que não é de fácil apreensão e para isso se fazem necessárias: paciência, humildade e uma profunda desconfiança da linguagem para se chegar até ela. Provavelmente, Clarice esteja esquecida no meio acadêmico, porque seus textos oferecem certa resistência a uma crítica sociológica para os que estão interessados nos aspectos sociais mais “brasileiros”, como a persistência do regionalismo, a política do favor, a violência urbana, os preconceitos sociais, a linguagem das minorias, diferentes das divagações da autora. Ressaltamos, todavia, que existem, sim, trabalhos sobre a escritora realizados sob um viés social.

Clarice, pois, está esquecida e está na moda. A fluidez da sua arte agrada não somente os mais familiarizados com literatura, mas também os adolescentes

amantes de livros de vampiro. A idolatria a que ela é submetida, no entanto, faz com que sua obra seja lida de maneira infrutífera (às vezes até imposta pela indústria cultural), anestesiando ainda mais os sentidos e neutralizando a crítica à sociedade, ao padrão de vida imposto, contribuindo para o inverso do que ela se propunha: o despertar de mentes cada vez mais adormecidas pela modernidade.

Clarice Lispector também é uma das poucas romancistas brasileiras a ser considerada estrangeira no Brasil, ao lado de Guimarães Rosa e Machado de Assis, porque sua obra atingiu um nível alto de universalidade, que conquistou os críticos estrangeiros, bem como os brasileiros, ao subverter o modelo usual de romance realista, que conduzia “a este ou àquele assunto [...] [mas criou] para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (CANDIDO, 2004, p. 206).

Nascida na Rússia no ano de 1922, de família judia, que fugia da perseguição comunista na Ucrânia, Clarice vinha ao mundo com a missão de salvar a vida de sua mãe doente, por isso dão-lhe o nome de Chaia, que quer dizer Vida. Na superstição judia, o nascimento de um filho curaria sua mãe de qualquer doença. A pequena Chaia desembarca, então, com pouco mais de um ano, com os pais e as duas irmãs, no estado de Alagoas, lugar em que a família Lispector possuía parentes.

Ainda pequena começou suas primeiras composições; com seis anos, escreveu sua primeira peça teatral, mas a jogou fora. Em sua infância, aprendeu iídiche, hebraico, por causa da tradição judaica de sua família, teve aulas de piano e inglês, e embora sua família fosse pobre, sempre teve acesso à cultura. Ainda na infância, mudou-se com a família para Recife e, no fim de sua adolescência, mudou-se para o Rio de Janeiro.

Ela, diferentemente da maioria das mulheres do seu tempo, não foi criada para ser “dona de casa”, seu pai lhe havia inculcado outros valores. Ingressou para o curso de Direito e logo em seguida trabalhou como jornalista no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), onde conheceu Lúcio Cardoso e Antonio Callado. Começou então a publicar seus contos.

Muito cedo teve acesso tanto aos cânones literários quanto aos livros de “mocinha”, como ela diz em entrevista à TV Cultura¹, escolhendo-os pelo título. Com 22 anos de idade, ano em que se casou com o diplomata Maury Gurgel Valente,

¹ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9ad7b6kqyok>>. Acesso em: 8 set. 2009.

publica seu primeiro livro: *Perto do coração selvagem* (1943), romance que agitaria toda a crítica de sua época, pelo estilo “mal arranjado”, nas palavras de Lúcio Cardoso, numa escrita predominantemente “sem ação” e estilo “existencialista”, de cunho poético e lírico, que impressionaram e impressionam até hoje. A maioria dos grandes críticos da época escreveu sobre esse romance, como Sérgio Milliet, Antonio Candido, Álvaro Lins. Embora os dois últimos tenham observado falhas no romance, a comoção foi geral pela originalidade da autora.

Passou boa parte da sua vida em outros países, em cidades como Nápoles (Itália), onde assiste de perto o final da Segunda Guerra Mundial e publica *O lustre* (1945), um ano antes do lançamento de *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Esse segundo romance clariceano recebe críticas importantes de Gilda de Mello e Souza.

Em 1946, parte para Berna (Suíça), lugar em que nasce seu primeiro filho e escreve a *Cidade Sitiada*. Após morarem três anos na Suíça, seu marido é removido para o Rio de Janeiro em 1949, para passar um ano, até que é convocado para participar da Terceira Conferência de Comércio e Tarifas na Cidade de Torquay (Inglaterra). Passa ali alguns meses, o que marca positivamente Clarice, que via beleza nessa pequenina cidade, o que não achava da rica Suíça. De volta ao Rio, no ano de 1951, ela presencia a chegada da televisão brasileira, com a TV Tupi. Como a imprensa também se modernizava, várias revistas surgiram, entre elas, a revista *O comício*, que contava com intelectuais como Otto Lara Resende, Fernando Sabino, Millôr Fernandes, Rubem Braga, entre outros. Clarice é chamada a colaborar com algumas seções, usando o pseudônimo de Tereza Quadros, para dar dicas de beleza, moda, de como viver bem e tratar sobre a situação da mulher. Um tempo que dura pouco, pois, logo depois, em 1952, grávida, parte com sua família para Washington (EUA). Naquela cidade, nasce seu segundo filho, convive com o casal Veríssimo, produz *A maçã no escuro* e organiza seus contos para publicação. Vive lá por seis anos, e após 16 anos de casamento, decide se divorciar e voltar ao Rio de Janeiro com seus dois filhos.

É no Rio de Janeiro que sua produção aumentará. Escreverá para colunas voltadas para a mulher, crônicas, publicará *A maçã no escuro*, que não tinha sido publicado até então. No ano de 1964, lança *A paixão segundo G.H.*, que é o livro escolhido para objeto de estudo desta dissertação. Posteriormente, passa a ser entrevistadora da revista *Manchete* e lançará livros infantis. Em 1971, lança *Atrás do*

pensamento, depois será chamado de *Água viva*. Em 1975, publicou um livro de contos (*Via crucis do outro*), crônicas (*Visão do esplendor*) e entrevistas (*De corpo inteiro*). Em 1976, escreve simultaneamente *Um sopro de vida* e *A hora da estrela*, este último será lançado em 1977, ano de sua morte².

A paixão segundo G.H. é, portanto, o quarto romance de Lispector. Produzido após oito anos em que a autora ficou sem escrever.

O enredo do romance é a história de uma escultora de classe média alta, G.H., de quem conhecemos apenas as iniciais, que mora na cobertura de um prédio no Rio de Janeiro, e que conta para um leitor (que ela finge inventar) o que lhe ocorrera no dia anterior. No dia anterior à narração, G.H. resolve organizar sua casa, já que gostava de dar forma ao caos, e, considerando que sua empregada, Janair, havia deixado o emprego, resolve começar a arrumação pelo quarto de empregada. Ao chegar lá, depara-se com uma forte luz, e tem um susto, já que imaginava um quarto escuro e bagunçado³. Nesse quarto, há uma pintura na parede, feita por Janair, de uma mulher, um homem e um cachorro, como se fossem três seres autômatos. Essa pintura faz com que ela se perceba pela visão que Janair tinha dela. Então, G.H. chega à conclusão de que a empregada era invisível para ela e passa a vê-la como uma rainha egípcia e seu quarto como um minarete. No entanto, sente-se ameaçada, pois percebe que Janair tem a audácia de ter seu quarto limpo, claro, com uma vista mais privilegiada do que de qualquer cômodo da casa, e passa a desejar matar algo ali dentro. Posteriormente, a personagem tem o encontro com a barata velha que estava dentro do armário, e tem outro grande susto, ao mesmo tempo em que tem um encontro com a vida. Aquela barata sintetiza uma série de coisas que ela havia negado, para não se confrontar com a “verdade”: o ex-amante, o filho rejeitado (por intermédio de um aborto provocado), a empregada Janair e ela mesma, ou seja, o seu lado animal, que a mantinha ligada com a natureza. E, para restabelecer essa comunhão com a vida “verdadeira”, ela come a barata, sofrendo uma experiência de “morte” do eu.

G.H., portanto, teve uma experiência mística, que seria o “fervor religioso que faz a pessoa alcançar um estado de êxtase e paixão, e cujo objeto é a divindade”,

² Dados extraídos do livro FERREIRA, T. C. M. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

³ “É que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (PSGH, p. 23).

conforme o Houaiss, ou seja, essa experiência seria a tentativa de fusão do “eu” a Deus ou à natureza ou ao universo, mas para isso é necessário trilhar um caminho de purificação, abdicação do “eu” humanizado.

A narradora-personagem descobre que vivemos num sistema de valores inventados e que a verdadeira realidade não é o que sabemos dela, mas é inominável. Essa humanização, que nos separou do nosso estado original e da qual a linguagem faz parte, impede que vivamos em comunhão com o que é chamado de “neutro”, embora ele esteja aí todo tempo.

G.H. narra uma história que acontece ontem. Mas relatar sua experiência pela linguagem causa desconforto, pois a linguagem faz parte da humanização, de que ela tenta se despojar, e que, portanto, pode esconder mais ainda a verdade em vez de revelá-la. Então, há um esforço dessa busca da “verdade” (ou do “neutro”) pelo trabalho com a linguagem. E nesse esforço de construir a história que viveu, que já não será a mesma ao contar, há um profundo questionamento sobre a literatura, a linguagem e a própria vida: “Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade” (p. 21).

Esse romance difere dos seus anteriores, bem como de seus contos. A primeira diferença é que a narrativa acontece ontem, e não simultaneamente como geralmente acontecia, exemplo claro disso é o romance *Água Viva*, em que a narradora tenta captar o presente. E se, em *Perto do coração selvagem* e *O lustre*, os textos abarcavam da infância à idade adulta, e, em *A maçã no escuro*, abarcava alguns meses (embora em nenhum deles o tempo seja linear), o evento narrado em *A paixão segundo G.H.* acontece em duas horas, dentro de um quatinho no apartamento da protagonista e, nessas duas horas, G.H. viaja por toda a história da humanidade ou da civilização ocidental.

Outra novidade do livro, responsável por desencadear a epifania, é a aparição (pela ausência) do outro de classe social, a empregada Janair e, posteriormente, é o encontro com uma barata, algo simples, bem cotidiano, e de mais fraca importância, que descortina as camadas que envolvem a existência.

Nesse romance, percebemos a maturidade da escrita, que se autoquestiona e se constitui como o grande *tema* da narrativa.

Acerca do romance, podemos encontrar trabalhos de todos os vieses. Benedito Nunes (1995), que se destaca por ser o mais empenhado crítico da autora, tem uma abordagem filosófica dos seus textos, pois percebe uma afinidade dos textos da autora com os de Sartre, no que concernem as questões: sujeito e objeto, linguagem e realidade, o eu e o mundo, o eu e o não eu, a busca pela vida autêntica, que nunca é encontrada. Contudo, Nunes estabelece a distinção entre o texto de Clarice e os de Sartre, acentuando que o texto da autora é fundamentalmente místico. Seu estudo sobre a obra tem o título de “O itinerário místico de G.H.”, que está no livro *O drama da linguagem* (1995), segundo o autor:

[...] a narração que acompanha o processo de desapossamento do eu, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato desse mesmo eu, que somente pela narração consegue reconquistar-se. Por isso mesmo, extrema aqui o drama da linguagem: a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca –, o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina para recomençar, e cujo início não pode ser mais do que um retorno (p. 76)

Nesse texto, Nunes desnuda algumas questões filosóficas presentes no romance, bem como percebe a afinidade do misticismo da obra em outras religiões, mas percebe essencialmente que esse itinerário se dá pela forma da narração.

E sobre o misticismo da obra, além de Nunes, outros artigos famosos foram publicados, como o de Affonso Romano de Sant’Anna (1996) e José Américo Motta Pessanha (1999) entre outros, pois, na obra, há, de fato, alusão ao misticismo oriental e ocidental, com foco no cristianismo. Como veremos no decorrer deste trabalho, o itinerário de G.H. imita o itinerário da paixão de Cristo.

A crítica sobre o misticismo é grande, mas há também outros tipos de enfoques, como é o caso de Ana Maria Agra Guimarães (2003), que, em sua crítica sob o viés psicanalítico, perceberá a epifania de G.H. ocasionada pelo encontro com o “Real” (para os místicos seria a “realidade última”), que seria algo que não pode ser representado, algo que foge do mundo dos símbolos, do qual a linguagem vai à busca, e, como não consegue alcançá-la, dá a ver esse vazio.

Há também crítica social sobre a obra que destacará a problemática social como vinculada à existencial, como é o caso de Solange Ribeiro de Oliveira (2005):

[...] o reexame da problemática pessoal, como a da social, funciona como um trampolim, uma primeira batalha, para a expressão da angústia maior, a existencial. O conflito pessoal e o social agem como metáfora do existencial, tornam-se significantes de outro significado, que, por sua vez, sendo inexprimível, é perpetuamente adiado (p. 76)

Esta autora, e poucos outros, destacará em sua abordagem o outro de classe do romance, a empregada Janair, que também está metaforizada na figura da barata, como desencadeadora da epifania, ou seja, como elemento central na narrativa.

A abrangência do romance é, portanto, grande e por isso ele recebe vários tipos de enfoques, mas toda a crítica sobre o livro, não importa o viés, se debaterá sobre a questão da linguagem literária, que está em primeiro plano na narrativa. Essa linguagem representa o próprio e ritual e se aproxima da poesia, como podemos verificar no trecho abaixo:

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim — eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede — sou cada pedaço infernal de mim — a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerrei. (p. 65)

Nesse trecho, percebemos a constante repetição do “Eu”, com várias orações nominais, que ao mesmo tempo em que adjetiva o “Eu”, desconstrói o sentido antigo do “Eu”. Essa linguagem lírica seduz o leitor a fazer o percurso da despersonalização para a “verdadeira” forma de vida.

No entanto, esse encantamento, que afastaria o leitor da realidade, também já seria um dado relevante para se chegar ao real, mas isso não é facilmente perceptível no romance e nem é explorado com atenção pela crítica.

A paixão segundo G.H. é, pois, um texto de difícil leitura, talvez por isso seja percebido como enigmático. Os fragmentos misturam a narração da história com digressões, aliás, há fragmentos que têm somente digressões, não é sem motivo

que Assis Brasil acredita que o livro seja um ensaísmo parafilosófico (SÁ apud ASSIS, 1979), no entanto, essa forma estranha já é o real sendo encenado.

A dificuldade de apreensão do real é muito forte no romance, a narrativa é cheia de interrogações, que já evidencia uma dificuldade de apreensão do mundo. Apenas na análise da forma já é possível perceber que o mundo real, este que é representado, também oferece resistência de interpretação e de insegurança.

Então, chegar ao real é o objetivo desta dissertação, entender o porquê de um texto como este, que além de reproduzir o itinerário de Cristo, acaba falando dos limites literários, ou seja, o texto fala dele mesmo.

Portanto, desconfiar dessa forma, sem se deixar ser seduzido, falta ainda à fortuna crítica da obra, que geralmente se atém a algum aspecto separado, mas não chega a explorar o aspecto místico e poético como também uma fonte importante de conhecimento não somente do texto clariciano, mas do mundo.

Perceber, pois, esta obra como realista é muito importante para entender a relação da arte com a história humana e tentar chegar ao real, este real que nunca é de fácil interpretação e a obra de arte consegue captar a dificuldade de chegar até ele. A obra de arte é vista aqui, portanto, como realista.

A arte é representação da organização da vida, é fonte de conhecimento do mundo e das ideias, é uma maneira privilegiada de se entender a história humana, pois a arte “dá a ver o que a ideologia tenta esconder”, conforme Adorno (1973).

No entanto, para se chegar à vinculação da obra de Clarice com a história, é necessário primeiramente historicizar a autora, ela que muitas vezes foi e ainda é compreendida como “a-histórica”, sendo percebida como exceção nas letras brasileiras e ainda como despreocupada com o social.

A autora aparece na época da polarização das nossas letras entre autores intimistas e sociais nos anos 1940. Sua obra foi classificada como “intimista”, o que “significava” mais preocupação com o indivíduo (burguês) do que com as mazelas sociais. Não é à toa que em uma charge do cartunista Henfil, em 1972, ela apareça enterrada no “Cemitério dos Mortos-Vivos”, em que só aparecia quem estava morto política e ideologicamente. Conforme Rafael Batista de Souza (2007, p. 11):

Ao recorrer à vida passada, reitera-se a crítica, mostrando a autora dentro de uma redoma de vidro, rodeada pelas flores, pássaros, notas musicais e lavando as mãos, tal como Pilatos que se isenta

dos juízos, enquanto se vê do lado de fora a crucificação de Jesus. Clarice é enterrada então por lavar as mãos diante da realidade opressora em que vive e por fazer uma literatura desentranhada da forma social, segundo a tirinha.

A crítica mordaz de Henfil ao suposto reacionarismo de Clarice não foi um fenômeno isolado. A provocação da personagem demonstrava algo bastante recorrente entre boa parte dos intelectuais de sua época, que despontaria desde a sua estréia, em 1943, e formataria a imagem de escritora alienada que ronda ainda hoje de forma fantasmática a figura da autora de *Perto do coração selvagem*.

Essa arbitrariedade no julgamento de sua obra limitou o alcance da análise do conhecimento histórico formalizado em seus textos.

A leitura que se faz aqui, portanto, percebe a obra de arte como realista, que apreende as contradições da história, pela sua *forma*, e que é resistência contra a alienação, seja essa obra considerada social, intimista ou hermética.

De acordo com Jameson (1985), não se deve interpretar um texto literário, pois esse já é interpretação da vida. O que deve ser feito é verificar por que a arte “distorce” a vida. Ou seja, devemos verificar: por que a escolha de Clarice pelo místico? Por que a narrativa é sofrida? Por que há uma separação complicada entre experiência e relato? Por que a narração é a história da narração? Por que existe esse texto já que a arte pode ser mais uma camada que encobre a vida?

Não pretendemos, aqui, decifrar algum enigma, mas acompanhar a autora no seu trabalho artístico. G.H. diz “O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes.” (PSGH, p. 134). O enigma é a própria vida ou o que tomamos por real e a arte dá uma solução estética a essa e é uma tentativa de solucionar o caos ou de dar uma forma a ele, que é a organização humana.

Este trabalho, com base no que foi exposto acima, tem como pretensão propor uma leitura do romance *A paixão segundo G.H.*, texto de difícil acesso, por meio da análise da fatura da obra, que deverá nos levar a compreender como um romance místico-poético representa o mundo e como ele é uma resistência ao pensamento engessado. Assim, a leitura feita aqui é sob o viés social.

Para isso nos valeremos dos estudos de Hermenegildo Bastos, Antonio Candido e Erich Auerbach sobre obra de arte. Esses autores têm a mesma linha teórica, a qual busca extrair conhecimento histórico pela forma do texto. Isso não quer dizer que a obra de arte reflete diretamente o mundo, mas que ela capta o que não está visível.

Para dar conta de tais questões, este estudo será dividido da forma que se segue:

No capítulo 1, com base nos estudos acerca da formação da literatura brasileira realizados por Antonio Candido, demonstraremos como a literatura brasileira foi constituída e seu sentimento de missão. Depois, nos deteremos no romance de 30, conforme a leitura de Luís Bueno, também para verificarmos quais eram os critérios de se considerar uma obra literária relevante na década de 1930 e a divisão equivocada entre romance social e romance intimista. Posteriormente, será trabalhada a questão de “continuidade e ruptura” de alguns autores considerados exceções no país, que têm em comum o repensar a expressão literária, algo que é feito no romance *A paixão segundo G.H.*, objeto desta dissertação. Assim, o capítulo tem por objetivo situar a autora no sistema literário brasileiro e demonstrar qual é a linha teórica a que esta dissertação se filia, bem como demonstrar depois de uma breve explanação o que seria a visão *realista* da obra de arte segundo Erich Auerbach. Por fim, trataremos a questão do conceito de realidade no romance moderno.

No capítulo 2, tendo por base o método empregado por Auerbach em sua obra-prima *Mimesis*, escolheremos um fragmento do romance *A paixão segundo G.H.* para analisar sua forma, que nos dará uma dimensão da totalidade do romance. Analisaremos o aspecto confessional da obra e o itinerário de despojamento do “eu”, e o que a aproxima e a distancia do misticismo cristão. Nessa parte, também, verificamos a suspensão de sentido que existe na obra e uma certa eclosão de gêneros, que beiram a dissolução. Posteriormente, nos deteremos na análise da linguagem do romance, que é mística e poética.

No capítulo 3, verificaremos que os conflitos de G.H. são sociais e que sua epifania foi devida ao confronto com seu outro de classe social. Verificaremos rapidamente como a consciência humana tem paralelo com o mundo social, que é reificado. O romance tem, então, uma forte crítica social e tentaria apontar uma saída para os conflitos da narradora. A primeira solução que aparentemente se apresenta ao leitor seria a despersonalização mística de G.H. No entanto, numa

leitura mais profunda, perceberemos que o texto está a todo tempo falando de si, a discussão sobre a arte está em primeiro plano. Essa autoconsciência artística torna mais potente o conhecimento histórico. Portanto, seria a arte a saída enviesada para os conflitos de G.H.?

CAPÍTULO 1 CLARICE LISPECTOR E O SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

*“Minha pergunta se havia não era ‘que sou’, mas entre ‘quais eu sou’.”
(Clarice Lispector, 1964)*

*“O realismo em causa não é espelhisto. A forma social objetiva precede à forma artística e, nesse processo, o trabalho do autor é a formalização do não-literário.”
(Hermenegildo Bastos, 2006)*

Dizer que a obra de Clarice Lispector é realista soaria estranho para os críticos da década de 1940 e pode soar estranho até hoje ao nos depararmos com uma escrita que se volta para si mesma, cujo enredo se constitui de pequenos casos cotidianos, de forte lirismo, que desencadeiam nos personagens revelações sobre a vida. Dizer que toda a produção literária brasileira anterior a ela já a pré-figurava também vai de encontro à maioria da fortuna crítica de sua época, que teve um choque ao ler Clarice. Ressaltamos, por exemplo, o famoso ensaio, já contemporâneo, intitulado “Aula inaugural de Clarice”, de Silviano Santiago (1997), no qual ele diz que a literatura de Clarice é “um rio que inaugura seu próprio curso” (2004, p. 232).

Para demonstrar essas assertivas, primeiramente, buscaremos entender como foi formado o nosso sistema literário, o sentimento de missão da literatura brasileira, o porquê dos critérios de julgamento das obras pela crítica brasileira, que começa no Romantismo e retorna na década de 1930, com a polarização entre romance intimista e romance social.

Verificaremos também o motivo de alguns autores, entre eles Clarice Lispector, serem considerados exceções no País e como suas obras alcançaram uma forma estética eficaz, por darem continuidade ao mesmo tempo em que rompe com a tradição literária local.

Posteriormente, exploraremos brevemente o conceito de realismo elaborado por Erich Auerbach e como a representação se modifica com os romances modernos.

1.1 Documento e devaneio: a missão da literatura em país periférico

O pensamento de que a obra de Clarice, assim como a de alguns poucos escritores brasileiros, como Machado de Assis e Guimarães Rosa, é exceção em nosso país e que estaria desvinculada da tradição da literatura brasileira tem a ver com o “empenho” da nossa literatura em formar a nação.

A missão atribuída aos intelectuais fez com que grande parte da produção literária não fosse trabalhada como um fim em si mesma. Por essa razão há exaltação e isolamento desses poucos escritores, que alcançaram em suas obras boa resolução estética e repercussão mundial. Todavia, esses autores só

conseguiram tecer grandes obras porque deram prosseguimento aos escritores que surgiram antes deles, retrabalharam os modelos literários de seu tempo.

A literatura brasileira, portanto, se insere na tradição moderna e foi prolongamento da cultura europeia; é, pois, imposição do europeu⁴. Começa a se configurar como literatura brasileira com o Arcadismo, como fenômeno de civilização e característica de nação. É quando se dá o início do “sistema literário”, que seria:

um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização (CANDIDO, 1996, p. 23).

Na época do Arcadismo, houve uma forte e duradoura vontade de diferenciação dos europeus e ao mesmo tempo de equiparação a eles (CANDIDO, 1996, p. 26), resultando numa marca na literatura brasileira: a dupla fidelidade dos autores, que importavam o modelo europeu (forma), mas se deparavam com a matéria local diferenciada (conteúdo), o que resultou na produção de obras “estranhas”, pois eram modelos de romance importados, formas que representavam a história europeia, ou seja, representavam a sociedade burguesa, ao passo que, aqui, o que se tinha era um modelo arcaico de organização social num país fortemente agrário, cujas bases eram a escravidão e a política de favor. Essa falha na imitação foi positiva, pois permitiu que a literatura pudesse ser diferente da europeia e desse a ver o Brasil real.

Portanto, a literatura brasileira nasce empenhada em fomentar a nação, construir uma cultura brasileira. E num país como o Brasil, em que

até o começo do século XIX, a estratificação simples dos grupos familiares, regidos por padrões uniformes e superpostos à escravidão e aos desclassificados, não propiciava, no interior da classe dominante, a multiplicidade das dúvidas e opções morais (CANDIDO, 2000, p. 100).

⁴ “A sociedade colonial brasileira não foi, portanto (como teria preferido que fosse certa imaginação romântica nacionalista), um prolongamento das culturas locais, mais ou menos destruídas. Foi transposição das leis, dos costumes, do equipamento espiritual das metrópoles. A partir dessa diferença de ritmos de vida e de modalidades culturais formou-se a sociedade brasileira, que viveu desde cedo a difícil situação de contato entre formas primitivas e formas avançadas, vida rude e vida requintada. Assim, a literatura não “nasceu” aqui: veio pronta de fora para transformar-se à medida que se formava uma sociedade nova”. (CANDIDO, 1996, p. 9).

Isto é, ainda uma classe semelhante à burguesia não havia sido definida, em que o indivíduo pudesse se confrontar com a realidade, mas pelo contrário, a classe dominante era a escassa elite rural, a literatura teve de início o caráter sociológico/documental, de pesquisa das regiões, não é à toa a grande presença dos “tipos” na literatura romântica, pois era necessário se conhecer o país primeiramente.

O meio ainda não oferecia condições de se ter uma literatura de sondagem espiritual, mas, nesta literatura, já podemos evidenciar essa espécie de denúncia da “rarefação na densidade espiritual” (CANDIDO, 2000, p. 101) brasileira.

Por isso o romance brasileiro dará primeiramente conta do local, até que em Machado veremos essa síntese amadurecida da sociedade local com a sondagem psicológica ou a “pesquisa dos valores espirituais, num plano universal” (CANDIDO, 2000, p. 102), mas isso somente graças aos árcades e românticos que vieram antes dele.

A nossa historiografia, que surge no Romantismo, depois da Independência, também nasce empenhada em dar conta do Brasil. O francês Ferdinand Denis foi o primeiro a tentar fazer um balanço sobre a literatura nacional e, para esta tarefa, teve de ir a bibliotecas europeias a fim de conseguir erigir um panorama da literatura brasileira. Ele, Gonçalves de Magalhães e alguns outros exaltavam as paisagens brasileiras, o elemento indígena e os poetas brasileiros para glorificar a nação. Eles também ensinavam o que era relevante escrever, para que a literatura fosse brasileira, sinônimo de boa literatura.

Nesse tempo, pós-Independência, houve uma negação do que tinha sido produzido antes de 1822. Os românticos negavam os árcades, ao mesmo tempo em que deram continuidade a eles, pois o índio, considerado símbolo nacional, surge primeiramente no Arcadismo. A crítica literária inaugurada nessa época exaltava o que considerava a verdadeira literatura: aquilo que exaltava o País, para a busca da construção da nacionalidade. Isso dá início à arbitrariedade do que se considerava “boa literatura”, o que tolhia a criatividade de muitos autores:

Como não há literatura sem fuga ao real, e tentativas de transcendê-lo pela imaginação, os escritores se sentiram frequentemente tolhidos no vôo, prejudicados no exercício da fantasia pelo peso do sentimento de missão, que acarretava a obrigação tácita de

descrever a realidade imediata, ou exprimir determinados sentimentos de alcance geral. Este nacionalismo infuso contribuiu para certa renúncia à imaginação ou certa incapacidade de aplicá-la à representação do real, resolvendo-se por vezes na coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio [...] (CANDIDO, 1975, p. 26-27).

A obra de arte brasileira, então, a princípio não terá essa “gratuidade que dá asas à obra de arte” (CANDIDO, 1975, p. 27), pois também era considerado sinônimo de fraqueza a obra de arte de algum autor que não quisesse dar conta do Brasil.

É com Machado de Assis que vemos a primeira síntese madura do que seria literatura brasileira, ou simplesmente fazer literatura, cujas ideias estão sintetizadas no seu clássico texto, de leitura obrigatória para todos: “Instinto de nacionalidade”, escrito em 1873. Machado percebe que há um instinto de nacionalidade nas letras brasileiras (instinto de criar uma literatura independente), mas que a independência real do País não se fará da noite para o dia, da obra de um só escritor: “não será obra de uma geração nem duas; muitas trabalharão para ela até perfazê-la de todo”. À formação da tradição literária no Brasil, Candido chamará de sistema literário. De acordo com Alexandre Pilati⁵ (2009):

Machado começa a intuir a lógica interna, social e histórica que compõe uma tradição literária e que foi sistematizada por Antonio Candido na sua *Formação da Literatura Brasileira*, ao perceber que, da forma que lhes era possível à época, os Arcades contribuíram para a formação da literatura e da identidade nacionais. É essa visão de processo dinâmico em construção a que se chama tradição literária, que supera erros passados e aponta novas perspectivas para o futuro e parece aos olhos de quem o vê do presente sempre incompleto [...]

Machado dialetiza a questão da nacionalidade ao se recusar a exaltar a cor local, como faziam os românticos, ou se recusar a jogá-la fora, como queriam os realistas. O que ele pretendia de fato era que, a partir desse acúmulo que já havia se formado, o escritor brasileiro pudesse apurar a forma de suas composições, pois para ele literatura brasileira não poderia ser considerada aquela que somente trata de assunto local. Para ele, o importante era: “certo sentimento íntimo, que o torne [o

⁵ In: “O instinto Machadiano” - Alexandre Pilati - UnB/DF. Disponível na plataforma do curso de Letras da UAB em 2009: <www.uab.unb.br>. Acesso em: mar. 2009.

autor] homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. E completa:

[...] e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês. Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem (1873⁶)

Como se vê, Machado afirma que Shakespeare não precisou falar de temas locais, ingleses, para fazer boa literatura, porém, sua obra é essencialmente inglesa. Esse feito é realizado nas obras machadianas mais maduras, obras que são sempre reatualizadas por todas as gerações. Podemos dizer que algo semelhante ocorre com a fatura da obra de Clarice, que também não trata diretamente de assuntos locais, mas faz literatura essencialmente brasileira.

Machado avança muito na construção do conhecimento sobre o Brasil na elaboração de seus romances, que subvertem o modelo tradicional de romance realista. Sua narrativa era fragmentada, em primeira pessoa, sem um grande enredo e com a presença de muitas reflexões sobre a condição humana e sua tendência à violência. Por meio da questão da volubilidade do narrador, representa a política do favor”, que estrutura a sociedade brasileira e nos diferencia dos países europeus. Portanto, Machado, ao romper com o romance realista tradicional, fez grande obra realista, pois deu a ver a realidade da sociedade de seu tempo.

A autora em questão também subverte a forma convencional de romance e muito se assemelha a Machado de Assis, por também representar várias camadas da existência. Ambos foram mal-compreendidos e alvos de críticas por serem vistos erroneamente como conformistas⁷, como não preocupados com a realidade social, porque a apreensão da realidade para esses autores não se deu de uma forma direta.

⁶ Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Not%C3%ADcia_da_Atual_Literatura_Brasileira_-_Instinto_de_Nacionalidade>. Acesso em: 3 nov. 2009.

⁷ “Machado, com seu português e finura impecáveis, por muito tempo, foi tido como o ídolo do conformismo, sendo repudiado pela esquerda por muito tempo, inclusive pelos modernistas, que eram otimistas, ao contrário do pessimismo machadiano. Foi somente em 1964 que ele foi lido diferente, pois devido ao golpe, entendeu-se que as elites brasileiras não iriam realizar o papel de mentoras esclarecidas, que a ditadura estava tudo bem desde que fosse garantida a propriedade”. (Cf. Schwarz em palestra proferida no FLIP, disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=9n_jqDxEW9s>. Acesso em: 11 jun. 2010).

Nas obras *Formação da literatura brasileira* (1959) e *Iniciação à literatura brasileira* (1996), Candido dirá que o processo formativo da literatura brasileira consolida-se com Machado de Assis, sendo este escritor não um caso isolado, pela universalidade que alcançou sua obra. Sabe-se que Machado leu toda a obra de seu amigo José de Alencar e a considerou ao escrever seus livros, principalmente aqueles da segunda fase. Contudo, Machado busca uma nova forma que sintetiza os impasses brasileiros, ao passo que Alencar ainda se utilizava da forma balzaquiana europeia, tentando adequar a ela a “cor local”. Em Alencar, o dado brasileiro aparece “sem querer”, como a questão da política do favor, em alguns personagens secundários, que não tinham função para a trama principal. Já em Machado, isso passa a ser a estrutura da obra conscientemente, pelo que já foi esboçado.

Portanto, tanto em Alencar como em Machado, a literatura capta esse país que se formava ao se conformar ao modelo europeu de nação. O dado local que era o buscado aparece “sem querer” na maior parte das composições. Isso já representaria o impasse brasileiro, pois a cultura brasileira não podia ser “original” como queriam os românticos ou os primeiros modernistas, que importavam o modelo europeu de vida, de representação, de visão de mundo. Portanto, ser brasileiro já seria o próprio impasse, a própria contradição entre ser uma coisa e outra.

1.2 Literatura social e intimista: arbitrariedade na polarização

A arbitrariedade sobre o que se considerava boa literatura retornará no romance de 1930. Literatura relevante, nesse período, era a que representava o povo, que buscava soluções para os impasses sociais, de cunho mais naturalista. Por isso, o romance intimista foi interpretado como “alienado”.

O “romance de 30”, expressão que Luís Bueno utiliza em *Uma história do romance de 30*, foi um desdobramento do movimento modernista, que tinha como missão o conhecimento do Brasil real, que ainda estava oculto. Novamente, a literatura brasileira aparece como missão.

O Modernismo abriu caminhos com o coloquialismo, ou seja, a valorização da língua brasileira e empenhou-se em representar o homem comum, realizou grande

pesquisa nacional, sobre a cultura popular, e abriu horizontes para diversos tipos de expressão. De acordo com Almino (2000, p. 65-66), esse movimento limpa “o terreno para o surgimento do neo-realismo dos anos 30 [...] pelo viés freudiano – surrealista ou expressionista – também deixou o caminho aberto para o surgimento de outra manifestação literária, numa linha proustiana, de sondagem interior”. Esta última linha abriu caminho para o surgimento de Clarice. No entanto, este movimento era marcado também pela “utopia” de que a modernização/industrialização salvaria o atraso do País⁸. Porém, depois da Primeira Guerra Mundial, associada à frustração do liberalismo, culminando no entendimento de que a modernização não salvaria o País do atraso, a consciência se transformou. A revolução de que o Brasil precisava não era estética, como queriam os primeiros modernos, mas política.

Portanto, na década de 1930, iniciou-se uma fase de grande engajamento dos intelectuais, cada um dando sua resposta a essa desestabilidade do mundo. Foi uma época em que se produziram muitos livros em que se buscava a aproximação com o povo, se buscava entender esse outro em relação à elite, ao intelectual, mas os meios de expressão para se captar essa realidade não eram repensados, o que culminou, muitas vezes, na idealização desse “outro” e não na sua aproximação. Ou seja, o potencial crítico da obra era reduzido.

Graciliano Ramos em carta à sua irmã, que havia escrito um conto sobre uma mulher pobre, sem questionar os limites de se representar essa classe, diz o seguinte:

Só conseguimos deitar ao papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é [...] (RAMOS apud BUENO, 2006, p. 244).

Por isso esse autor tinha tanto cuidado ao representar o outro de classe social, respeitando o outro como outro, tendo em mente a fronteira que há entre o narrador e o povo. O problema de não se ter isso em mente, do intelectual se confundir com o povo, ao idealizá-lo e assim fragilizá-lo, agravava a situação de conhecimento do País, distanciando, assim, daquilo que se pretendia aproximar. O resultado disso era a amenização da crítica social.

⁸ Cf. Luís Bueno (2006).

Esse tipo de literatura mais voltada para o viés social teve sua expressão maior em obras regionalistas, que, se já era marca da literatura brasileira desde os românticos, passam a vigorar cada vez mais.

A crítica literária dessa época se vale dos critérios de captação direta da realidade como valoração da obra. Obra considerada importante era a que retratava a luta do homem pobre na cidade ou campo e propunha soluções para isso. Por isso Clarice Lispector foi acusada de não ter preocupação com a realidade social, como se ela perguntasse “quem sou”, num país de miseráveis. A própria autora mostra descontentamento com relação a ser acusada de não escrever de uma maneira social, o que era sinônimo de ter preocupação social. No entanto, esse viés explicitamente social não está evidente na maior parte de sua produção, da mesma forma que as camadas que estruturam a vida social também não são de fácil apreensão, e isso a forma do texto da autora capta bem.

Mas Clarice parece responder em *A paixão segundo G.H.*: “Minha pergunta, se havia, não era: ‘que sou’, mas ‘entre quais eu sou’” (1964, p. 28). Uma pergunta muito bem formulada, pois abrange muitas questões como o sentido de nossa existência, que não é apenas individual, mas que está baseado na posição que ocupamos no mundo, e isso inclui fundamentalmente a classe social.

Nas décadas de 1930 e 1940, houve também uma rejeição por parte da crítica com relação à literatura empenhada ou de cunho mais naturalista. Silviano Santiago e Flora Süssekind configuram alguns exemplos dessa crítica, pois consideravam boa literatura apenas aquela produzida por alguns poucos escritores, como Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, isolando-os do restante da tradição brasileira. No entanto, segundo Luís Bueno, um livro como *Perto do coração selvagem*, o primeiro romance da autora, já tinha seus predecessores nacionais, como Lúcio Cardoso, que também recebeu críticas negativas como ela, pelo fato de ser “não-realista” e ter um ar “mal arranjado” nas suas composições:

Uma análise da recepção imediata de *Perto do Coração Selvagem* pode mostrar que a legitimação de Clarice Lispector enquanto estreada promissora aconteceu porque já havia, no ambiente literário brasileiro, lugar para ela. Se, por um lado, o crítico mais ortodoxo e talvez por isso mesmo mais influente naquele momento, Álvaro Lins, fez reparos sérios ao livro, considerando-o uma experiência incompleta, outras vezes se manifestaram em tom claramente favorável [...] (BUENO, 2006, p. 19).

Ainda segundo Bueno, Cardoso e Lispector integram um sistema intimista, que é muito numeroso, com autores como: Lúcia Miguel Pereira, Mário Peixoto, Cyro dos Anjos, Octávio de Faria, Cornélio Penna. Conforme o mesmo autor, outros escritores cuja literatura era considerada “social” também se aproximavam dos intimistas, como Graciliano Ramos, Dyonélio Machado, Érico Veríssimo ou Rachel de Queiroz. Esses autores deram saltos importantes na consciência estética e assim conseguiram confundir a crítica de seu tempo por não saber como classificá-los, já que nas obras apresentavam características de romance social de cunho naturalista e igualmente exploravam aspectos intimistas característicos do romance psicológico.

Ora, na Europa, em período paralelo ao brasileiro, vemos artistas de esquerda e engajados, que produziam arte bastante introspectiva, conforme explica Jameson: “Joyce e Kafka eram socialistas; até Proust era um *Dreyfusard* (ainda que fosse também um esnobe); Maiakovski e os surrealistas eram comunistas; Thomas Mann era em vários aspectos pelo menos um progressista e um antifacista [...]” (2007, p. 316), porém não eram acusados por isso. Aqui, no Brasil, não ocorreu assim, pois ou o autor era militante de esquerda e, para denunciar as injustiças sociais, fazia “literatura social”, de cunho naturalista, ou o escritor era intimista por não ser engajado na sua vida pessoal ou por fazer opção pelo fascismo. Vê-se, desse modo, que esta polarização é um tanto arbitrária.

Nesse sentido, Bueno perceberá algo em comum tanto no romance social quanto no intimista (que era produzido concomitantemente aos romances sociais): ambos colocam um problema seja social ou moral, pois representavam o personagem vivendo numa época de transição, geralmente de passagem do campo para a cidade, num clima de dúvida, de um impasse sem solução. Segundo Bueno:

Dessa maneira, os romances tão diferentes de José Américo de Almeida e Barreto Filho acabam se encontrando em alguns pontos – mais ou menos os mesmos em que se encontrariam os aparentemente incompatíveis romances social e psicológico dos anos 30. O primeiro desses pontos é a colocação da discussão de um problema – social ou moral, mas sempre um problema, no sentido em que Antonio Candido usou a palavra – que já aparece anunciado em pequenos prefácios que indicam a intenção dos autores de garantir a leitura mais inequívoca possível.

Reforça isso um segundo ponto de contato importante entre os livros, que é a delimitação histórica clara desses problemas, discutidos através da criação de personagens que vivem um tipo de transição específica da sociedade brasileira. Ou seja, mesmo o mais

introspectivo dos romances não abre mão de colocar grandes questões da existência e da espiritualidade humanas no momento presente, numa situação histórica visível. [...] em todos os níveis de sua composição [há nesses romances] um clima de dúvida que leva a um impasse sem solução. No caso de *A Bagaceira* é significativo que a ineficácia das crenças de Lúcio na modernização dos meios de produção não o levem a qualquer outra tentativa, mas sim à melancólica conclusão de que não já há jeito possível. (BUENO, 2006, p. 101-102).

Na literatura brasileira dos anos 30, uma grande consciência sobre a classe marginalizada vai se afluando, no caso do romance social, e sobre a condição humana, no caso do romance intimista, e nisso os autores vão tomando consciência do fazer artístico. Porém, numa boa solução formal, não há mais como separar o social do intimismo, pois um problema não está separado do outro, a história da desigualdade social e a constituição da psiquê humana estão juntas. No caso do Brasil, o subdesenvolvimento acirra mais ainda os problemas, pois há grande distância entre as classes; o povo sequer tem meios de se defender e de conhecer sua real situação; há poucos movimentos sociais; a elite goza de muitos privilégios e se beneficia da desigualdade, ao mesmo tempo em que é prejudicada, tendo em vista a ameaça de violência constante e a feia condição de se viver em um país subdesenvolvido. O escritor, apesar de pertencer à elite, é um dos poucos que tem a percepção aguçada da injustiça social, mas só tem esse privilégio por fazer parte dela. Portanto, há muitas questões colocadas para o escritor brasileiro. No romance *A hora da estrela* (1977), Rodrigo S.M., o personagem-escritor, diz o seguinte:

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como monstro esquisito, a média com desconfiança de que possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. Não, não é fácil escrever (1977, p. 24).

Desse modo, o romance intimista e o romance social não estão tão separados assim. Prova disso é o debate que se deu em torno de livros como *Ópera dos mortos*, *Crônicas de uma casa assassinada*, *Menina morta*, *São Bernardo*, *O quinze* (respectivamente de Autran Dourado, Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz), livros que têm uma presença forte do local, mas são profundamente introspectivos, resultando numa nova forma de regionalismo. E não é pelo fato de a obra se mostrar “denunciadora” que ela conseqüentemente terá

potencial crítico. Dessa forma, muitos romances sociais eram mais uma repetição de fórmulas, enquanto havia romances intimistas que denunciavam a realidade social.

De acordo com a interpretação de Hermenegildo Bastos (2006), da questão nacional, na literatura, saltamos para a questão de classe, ou seja, para o Brasil se formar como nação era necessário urgentemente ou primeiramente a resolução da imensa desigualdade social. Esse era o novo problema a ser superado para livrar o País do atraso (na verdade, sempre foi essa a questão, mas ainda não se tinha consciência dela), porém, foram poucos os autores que não ficaram apenas na superfície do problema e conseguiram ir a fundo na apreensão das contradições do real. Para isso, era e é necessário sempre se pensar o material verbal.

1.3 Continuidade e Ruptura: renovação na expressão literária

Clarice faz parte do sistema literário brasileiro dando continuidade à tradição intimista, ao mesmo tempo em que rompe com ela. Mesmo corroborando com o metafísico de Lúcio Cardoso, sua escrita já é bastante diferenciada da dele. Para Candido,

Diante do seu universo meio nebuloso, o leitor menos alerta poderia pensar que essa atmosfera já aparecera em livros como os de Lúcio Cardoso, marcados pela influência de Julien Green. Mas não. Em Clarice Lispector era o trabalho sobre a palavra que gerava o mistério, devido à marcha aproximativa do discurso, que sugeria sem indicar, cercava sem atingir, abria possibilidades múltiplas de significado. O mundo misterioso era expansão do mistério próprio do verbo (CANDIDO, 1996, p. XIX).

É essa a leitura de Antonio Candido na Introdução da edição crítica de *A paixão segundo G.H.*, coordenada por Benedito Nunes (1996). Candido já tinha se impressionado ao ler o romance da jovem estreante, *Perto do coração selvagem*, em 1940, pois percebeu que, para ela, a literatura é antes de tudo uma realidade do discurso, o que faz a sua obra ser feita para permanecer, pois muitos escritores não repensavam a própria linguagem. Ele diz ainda no artigo “No raiar de Clarice”: “É preciso que o pensamento afine a língua e a língua sugira o pensamento por ela afinado” (1970, p. 126). Isso é dito ao constatar que os escritores brasileiros estavam acostumados com as mesmas soluções estéticas, com poucas exceções,

davam voltas em torno do problema sem conseguir pôr as mãos nele e que era necessária uma contribuição ao pensamento para que a literatura se tornasse grande. Isso seria fazer da ficção “uma forma de conhecimento do mundo e das idéias” (CANDIDO, 1970, p. 126).

Os autores, portanto, ao longo do tempo, foram dando diferentes soluções estéticas conforme se deparavam com a herança da tradição e com o contexto sócio-histórico. A princípio buscavam a identidade nacional e, posteriormente, desejavam que o País completasse seu processo formativo como nação livre e soberana.

As obras estão inseridas num sistema. Não há nenhum caso isolado. Machado de Assis será o consumidor ou “universalizador” do Arcadismo e Romantismo, por ter repensado e reformulado o meio de expressão, dando a ver um Brasil escondido, que copiava modelos liberais enquanto vivia num sistema de escravidão. Além disso, apresentava uma forma estética autoquestionadora, o que faz da sua obra, essencialmente brasileira, um questionamento universal da condição humana.

No livro de Bueno, bem como no texto de Almino, Clarice e Guimarães aparecerão também como consumidores, uma do intimismo, que ultrapassava as sondagens psicológicas, ao se buscar uma lei universal, e outro do regionalismo e do neo-realismo (o romance de 30), pois ultrapassava a apreensão da região, universalizando-a. Rompem com a tradição por terem também repensado o meio de expressão, buscando uma forma de se representar a realidade ou, se essa não é mais apreensível, buscando uma forma de representar essa não-possibilidade.

No entanto, as obras-primas desses autores só foram possíveis por causa dos seus antecessores. Conforme afirma Bueno:

É preciso dizer, logo de saída, neste sentido, que a experiência hoje relativamente desprezada de José Lins do Rego é uma das vias que possibilitam o aparecimento de um escritor como Guimarães Rosa em nosso ambiente literário (2006, p. 23).

É necessário ressaltar que não foram somente esses três autores, Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, que repensaram a forma estética, outros o fizeram também, porém, esses foram considerados exceções por alguns críticos por terem inaugurado uma nova forma de expressão ou um novo tipo de realismo.

A diferença de um bom autor para um autor mediano, portanto, é que o primeiro dá “um equilíbrio novo entre palavra e tema” (cf. CANDIDO, 1998, p. XVII) e que antes de conduzir seu romance simplesmente ao tema, ele percebe que sua obra é um mundo ficcional, um mundo imaginário. Neste gesto, e percebendo a arte como representação, também comprometida com o poder, ele percebe as instâncias: quem representa, o que se representa e como é representado e para quem se representa, assim sua obra ganha mais consciência sobre o mundo social. Ao avaliar a expressão literária, a obra ganha grande potencial crítico. E num país como o Brasil, em que a forma importada representa o modelo de vida europeu, repensar a obra de arte se faz imprescindível para obter eficácia na representação do real, portanto, valor estético é conhecimento amplo de mundo (Cf. BASTOS, 2006).

A obra de Clarice, todavia, ultrapassa o intimismo ou o realismo psicológico. Há nela uma sondagem existencial, a experiência interior alça ao primeiro plano da narrativa mais que os fatos propriamente, e há uma quebra linear das instâncias espaço e tempo, sempre à procura de um tempo perdido ou de uma lei geral. A palavra aparece aí como armadilha, pois ela distancia mais ainda os personagens da “verdade”, sendo necessária a sua reinvenção. Candido chama de “romance de aproximação” esses romances que captam mais o ser do que o estar, mais a essência do que a existência. Ele diz que “são antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto” (1970, p. 128-129).

Guimarães Rosa se assemelha a Clarice. Ele trabalha a questão regional, intimista e metafísica, assim sintetizando os problemas literários brasileiros. Conforme Hermenegildo Bastos, no artigo “Nosso tio, o João” (2004), Guimarães Rosa ascende um personagem semiletrado à condição de narrador, algo já feito por romancistas anteriores a ele, encara a cultura popular, com seus palavreados, mito e misticismo, que havia sido menosprezado por vários autores, que viam no pitoresco um tipo de literatura inferior, reinventando a linguagem, e num mesmo livro junta questões do regionalismo (pois *Grande Sertão: veredas* é uma história de jagunços) e ultrapassa a sondagem psicológica, pois procura por um sentido de totalidade.

Ambos constroem uma linguagem alógica, mágica, mística, trazem o leitor para dentro da história, e tudo isso dentro de um profundo questionamento da vida,

que começa no seu próprio questionamento com a linguagem. Ele diz em *Grande Sertão: Veredas*: “o sertão é o mundo”, um sertão que é antes de tudo o próprio romance. Clarice Lispector n’*A paixão segundo G.H.* diz semelhantemente: “essa barata é o mundo”. Eles procuram no detalhe algo em que possa estar contida a essência/memória da vida, que está cada vez menos apreensível.

Acerca do tempo histórico no qual se situa Clarice, afirma Antonio Candido:

No processo que acompanhamos até aqui, a busca da expressão literária característica teve sempre como pedra de toque a tendência, primeiro inconsciente, depois consciente, de exprimir a realidade local. É a perspectiva que se definiu no século XIX como nacionalista e que os modernistas refundiram, atualizando-a conforme inspirações de vanguarda. Segundo tal perspectiva, a legitimidade seria um problema ligado sobretudo à natureza da matéria elaborada, isto é, os temas e assuntos, tomados como critério de avaliação. Agora, entra cada vez mais em linha de conta a noção de preeminência do discurso, que vai modificar não apenas a linguagem dos poetas, mas a própria visão realista dos narradores, em parte devido ao fim da obediência às normas dos gêneros. [...] Com isso manifestava-se uma forma de maturidade da consciência literária e um momento antitético da oscilação pendular entre localismo e cosmopolitismo, própria da literatura dos países colonizados.⁹

Esse período corresponde ao que Candido denomina “super-regionalismo” ou consciência dilacerada do atraso, em que os autores, ao inovar no plano da escrita, universalizam sua região. No sentido de que agora os novos escritores já tinham modelos consolidados nacionais e já podiam refinar a técnica importada da Europa e EUA e até influenciar esses países, a literatura tinha se encaminhado para uma “interdependência cultural” (CANDIDO, 1999, p. 9). Em meados dos anos 1950, vemos surgir essa “nova narrativa”, expressão de Candido, que designa uma nova onda de escritores especialistas, uma época fundamental que marca o alto nível de consciência alcançado pelos escritores da América Latina no fazer artístico. Candido afirma:

O que vemos agora, sob este aspecto, é uma florada novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual as regiões se transfiguram e os seus contornos humanos se subvertem, levando os traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade.

⁹ *Iniciação à literatura brasileira*. Grifos nossos. Disponível em: <<http://www.esnips.com>>. Acesso em: 14 out. 2009.

Descartando o sentimentalismo e a retórica; nutrida de elementos não-realistas, como o absurdo, a magia das situações; ou de técnicas antinaturalistas, como o monólogo interior, a visão simultânea, o escorço, a elipse - ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, do documentário social. Isto levaria a propor a distinção de uma terceira fase, que se poderia (pensando em surrealismo, ou super-realismo) chamar de *super-regionalista*.

Deste super-regionalismo é tributária, no Brasil, a obra revolucionária de Guimarães Rosa solidamente plantada no que poderia chamar de a universalidade da região. [...] ¹⁰

Estabelecendo paralelo com a literatura europeia, cujo ápice de grandes produções literárias ocorreu no momento de desestabilização econômica, época do pós-guerra, que culminou num sentido cada vez menos apreensível para a explicação da vida, no Brasil, a época de refinadas produções foi no período em que o horizonte de emancipação popular foi interrompido de vez pelo golpe militar na década de 1960.

Esta época marca a transição do Estado ao domínio do mercado, há o início do predomínio da indústria cultural (especialmente da televisão), que ameaçava a própria arte de se tornar produto de entretenimento.

Por isso a arte passa a se fechar, oferecer resistência de interpretação. Ela se fecha para se não confundir com produto, ela oferece resistência de interpretação, porque o mundo social também passa a oferecer resistência de apreensão. Portanto, ela se volta para si mesma, fala de si mesma, se questiona sobre sua função, sobre os limites da literatura, o que acontece em *A paixão segundo G.H.*, como veremos nos próximos capítulos.

1.4 O realismo na visão de Auerbach

A linha teórica seguida nesta dissertação percebe a obra de arte como uma representação de mundo, seja a obra considerada social ou intimista ou até mesma nacionalista. Em todas elas há um tipo de apreensão do real, menor ou maior, que não está na história oficial. Portanto, a obra de arte é realista, mesmo que diretamente nada tenha que a ligue com a vida real, como em algumas obras herméticas claricianas, de acordo com a visão de Erich Auerbach.

¹⁰ Idem.

O realismo é entendido por esse autor como uma *maneira* de narrar um fato, e não com sua veracidade, pois para que um fato possa ser narrado, é necessário, antes de tudo, que o poeta tenha uma concepção de mundo. Por isso em *Ilíada* e *Odisséia*, epopeias gregas, em que aparecem deuses, ou nos contos maravilhosos, em que se percebem acontecimentos sobrenaturais, é possível perceber essa concepção. Diz o autor:

A verdade natural ou mimese de uma cena em Homero, como o encontro de Ulisses e Nausíaca, por exemplo, não se funda na observação atenta de acontecimentos cotidianos mas em uma concepção a priori da natureza e da essência das duas figuras mencionadas e do destino apropriado para elas. Essa concepção é que vai criar a situação em que se reúnem [...] (AUERBACH, 1997, p. 15).

O realismo, segundo essa visão, é a busca da representação da realidade, uma representação que vai mudando ao longo do tempo, porque a concepção de realidade vai mudando por causa das mudanças na própria realidade.

Auerbach trabalhou a questão da representação ao longo da história Ocidental na obra paradigmática *Mimesis* (2004). Para isso, ele estuda a *forma* dos textos antigos, passando por alguns da Idade Média até a Modernidade, verificando como se deu a representação no decorrer da história humana até chegar à representação do homem comum de uma maneira séria ou de um simples instante, pois os textos no geral representavam grandes feitos e pessoas importantes e abarcavam um longo período histórico.

Ele analisa a separação dos estilos elevado e baixo nos textos clássicos gregos, a mistura dos estilos nos textos bíblicos e como esses dois textos foram a base para a representação ocidental, até ocorrer de vez a ruptura da separação dos estilos na Modernidade.

O estilo elevado representava a elite, escrito numa linguagem culta, nas espécies tragédia e epopeia. O estilo baixo representava a classe pobre, e os gêneros que a ela cabiam eram a sátira e a comédia, numa linguagem vulgar. Nos textos bíblicos, a classe baixa não é satirizada, mas é tratada de uma forma trágica, ou seja, de uma maneira séria¹¹.

¹¹ “Nos Evangelhos, como na comédia antiga, pessoas reais de todas as classes fazem sua aparição: pescadores, reis, sumos sacerdotes, publicanos e prostitutas participam da ação. E nenhum dos personagens de alto coturno se porta no estilo da tragédia clássica, nem os de nível inferior agem como figurantes de uma farsa. Muito pelo contrário, todos os limites sociais e estéticos se apagaram. Naquele palco há lugar para toda a

No último capítulo de *Mimesis*, é exposto o método que desenvolveu para compor a obra: analisar textos escolhidos ao acaso, ou excertos de obras-primas da literatura universal, pois neles poderia estar contida uma revelação da história. Auerbach faz diferente do que a História oficial tem feito, esta que compreende a história de um “modo positivista, com periodizações, sem enigmas e otimista”, como diz Lígia Chiappini ao falar do Walter Benjamin (1994). Acerca do método, Auerbach argumenta que “existe por um lado a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino” (2007, p. 493-494).

A partir da análise dos textos, o autor de *Mimesis* busca um entendimento histórico maior, que não está facilmente visível em seu tempo, para tentar entender a história ocidental. Ele faz o mesmo que os autores modernos fizeram, ao privilegiarem algo mínimo para se buscar entender a totalidade. Na visão de mundo desses escritores, “não se sabe nada com certeza” e um “motivo casual desencadeia processos de consciência” (2007, p. 479 e 485).

O texto para um dos seus estudos desenvolvidos encontra-se no livro *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, e que o autor intitula de “A meia de marrom”. O fragmento selecionado para análise é o momento em que a Mrs. Ramsay está medindo a meia nos pés do filho, uma meia que se destina às crianças pobres do Farol. Nesse trecho, várias vozes aparecem em vários tempos tentando interpretar a face melancólica daquela bela mulher. Aqui um fato banal, e não um acontecimento grande como era representado no romance realista tradicional, desencadeia uma reflexão séria sobre a imensidão da vida. A posição do autor agora é de insegurança e cuidado na captação da realidade, assim como é comum nos textos da escritora brasileira Clarice Lispector. Conforme Auerbach:

[os] escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo

diversidade humana, quer consideremos o elenco de *dramatis personae* em conjunto, ou cada um dos personagens em particular. Cada indivíduo é inteiramente legitimado, mas não segundo critérios sociais. Seja qual for o lugar que ele ocupa no mundo, sua personalidade é desenvolvida ao Máximo, e o que lhe acontece não é nem sublime nem baixo.” (AUERBACH, 1997, p. 28).

tempo, o essencial; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece (AUERBACH, 2007, p. 493-494).

Se nesse romance há uma pluralidade de vozes, que subverte o narrador onisciente, para uma denúncia da incapacidade de se adentrar o real, em *A paixão segundo G.H.*, o recurso utilizado é o da primeira pessoa: a paixão segundo G.H. é a paixão na *visão* de G.H., o que também constata essa denúncia na parcialidade do olhar.

Em “A meia marrom”, autores como James Joyce, Proust, Woolf (autores que são constantemente comparados com Clarice Lispector) são estudados e verifica-se que há o surgimento de um novo tipo de realismo, que questiona o real.

Se antes o detalhe ou o pormenor abundava nos textos realistas *stricto sensu*, porque reforçava a realidade sensível e dava coerência, um pormenor que ia se alterando pelo tempo – aliás, essa era a proposta do Realismo: “mostrar o efeito do tempo sobre as coisas” (CANDIDO, 2004, p. 136) –, agora esse detalhe é redescoberto, transfigurado, busca-se uma verdade ou totalidade que esteja por trás das aparências.

Clarice Lispector explora as situações dos “instantes qualquer”, como chupar uma bala, que está no conto “Eternidade”, das pessoas comuns, como o cego do conto “Amor”. Em *A paixão segundo G.H.*, também se busca no fragmento e no instante qualquer um conhecimento da história humana.

Portanto, o realismo de Clarice foge do conceito tradicional de real. No entanto, sua obra atinge um nível grande de lucidez, de forte confronto com a realidade sensível, a que se apresenta aos olhos, e por isso consegue dar mais a ver o real por entendê-lo como construção histórica. Sua obra aproxima-se também do conceito de “desrealização” de Anatol Rosenfeld (1969).

A questão da “desrealização”, conforme esse autor, remonta ao modernismo europeu, em que a arte se recusa a mimetizar a realidade sensível, aquela que é mais facilmente perceptível aos nossos olhos, ou seja, o realismo *stricto sensu*. A arte moderna põe em dúvida a perspectiva tridimensional, aquela que dá a ilusão do real, “da vida como ela é”, aquela que se confunde com documentários, que se desenvolveu a partir do Renascimento e que é marca da emancipação do indivíduo burguês.

Paradoxalmente, esse constante desmascaramento do realismo é sua mais profunda expressão, pelo adentramento cada vez mais fino no que está por trás disso que tomamos por verdade ou realidade.

De acordo com Rosenfeld, o fenômeno de desrealização aparece primeiramente no teatro, com o “palco à italiana” e o “teatro de arena”, que passa a se mostrar como máscara, isto é, a arte se confessa cópia e não a própria vida, fenômeno também muito comum nas artes de vanguarda europeia, como o cubismo, expressionismo, artes que se mostram como cópia do real, ao mostrar a técnica, bem como a arbitrariedade do que era tomado como real. Isso dá início à primeira semelhança com o texto de Clarice, que também se confessa cópia do início ao fim, ou seja, a arte é denunciada como arte.

Outra semelhança que percebemos do texto da autora com os modernistas europeus, como veremos no próximo capítulo, é o afrouxamento e até o desaparecimento do tempo e do espaço, o chamado “fluxo de consciência”¹², inaugurado por Proust. Os três tempos, passado, presente e futuro se fundem, pois o passado não é algo morto, mas atua no presente e angustia quanto ao futuro no tempo presente (Cf. ROSENFELD, 1969). Por isso o mito é frequente nesse tipo de narrativa, por ser atemporal.

Por fim, no romance moderno, procura-se uma lei maior que esteja por detrás das aparências, por isso há essa busca de um passado irrecuperável, algo também presente na narrativa clariciana, em que a personagem buscará a todo custo essa “realidade última”.

Esse novo tipo de representação humana, que seria a radicalização do romance realista psicológico, tem a ver com a mudança de concepção de mundo, pois a realidade se tornou instável. De acordo com o mesmo autor:

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da sua situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o

¹² Este termo foi criado pelo psicólogo William James para “expressar a continuidade dos processos mentais, ou seja, a consciência não é fragmentada em pedaços sucessivos, não há junturas, mas sim um fluxo contínuo”, como se vê, essa expressão não nasceu com a teoria literária (CARVALHO, 1981, p. 51). Conforme Rosenfeld: “A nossa consciência não passa por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento contém todos os momentos anteriores [...]. Em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (1969, p. 81).

homem. [...] Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1969, p. 84).

Há, no entanto, uma postura adversa de alguns críticos literários, como Mészáros (1981), em relação a esse novo tipo de romance, que poderia cultuar o puro abstracionismo. No entanto, Adorno, conforme Hermenegildo Bastos (1998), defende o novo romance moderno, pois vê que a experiência autêntica está padronizada ou administrada e que permanecer fiel ao antigo realismo seria não acompanhar as mudanças do mundo, por isso houve a problematização da linguagem. Para Bastos, “Isso ocorre porque o romance não pode vencer o mundo administrado. As mudanças da realidade só podem ocorrer na realidade, não na literatura” (1998, p. 37).

Neste último tópico, que fecha o capítulo, comparamos o romance de Clarice com os autores modernos europeus, o que poderia nos contradizer, pois o objetivo foi verificar a sua inserção no sistema literário brasileiro. No entanto, como dissemos no tópico anterior, o tempo da autora é o tempo de especialização do escritor latino-americano, que consegue produzir obras com níveis altos como os europeus, não por copiá-los, mas porque a consciência artística atingiu o mesmo patamar de qualidade estética, também devido à instabilidade econômica como foi aludido no tópico anterior.

Nos capítulos dois e três, faremos a análise de *A paixão segundo G.H.* por meio de um fragmento. Nessa obra hermética, alógica, mística, mítica, com grande imposição de resistência de interpretação, há uma tentativa de fuga do mundo em que imperam os conceitos da civilização ocidental, que transformou o homem em coisa, para uma realidade original, em que estaria a essência da vida.

Tentaremos encontrar neste “dado qualquer” algo que nos revele o todo do texto e, nele, correspondências com o social.

CAPÍTULO 2 O ITINERÁRIO MÍSTICO- POÉTICO

“[...] a repetição me é agradável, a repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa.”

(Clarice Lispector, 1977)

“O inexprimível, o indizível, que se mostra a si mesmo, é o místico, dizia Wittgenstein. Em torno desse ponto, o místico e o poético se aproximam e se confundem. A situação oblíqua, fascinada pela coisa, seria poética enquanto dirigida à linguagem e mística visando a coisa como algo exterior à linguagem, que suprimiria o sentido das palavras [...] Mas então pode-se concluir que para o verdadeiro místico a linguagem perde a sua transcendência.”

(Benedito Nunes, 1988)

[...]

Perdão é um atributo da matéria viva.

Perdão é um atributo da matéria viva.

- Vê, meu amor, vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi. Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas.

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva?

O que foi que me sucedeu ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? como debaixo de uma rocha.

Não, espera, espera: com alívio tenho que lembrar que desde ontem já saí daquele quarto, eu já saí, estou livre! e ainda tenho chance de recuperação. Se eu quiser.

Mas quero?

O que vi não é organizável. Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu.

E, se desse modo eu perguntar, ainda terei uma resposta de recuperação. A recuperação seria saber que: G.H. era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar. E isto havia séculos vinha acontecendo, com as variantes necessárias ou casuais, e dava certo. Dava certo – pelo menos nada falou e ninguém falou, ninguém disse que não; era certo, pois.

Mas, exatamente o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil. O acúmulo de viver numa superestrutura tornava-se cada vez mais pesado para se sustentar no ar.

Como um edifício onde de noite todos dormem tranqüilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranqüilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir, mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada.

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranqüila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o que eram.

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. Eu passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre – na era primeira da vida.

Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos.

Não, não te assustes! certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar. O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí estava o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra.

Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio? Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora.

Mas por que eu? Mas por que não eu. Se não tivesse sido eu, eu não saberia, e tendo sido eu, eu soube – apenas isso. O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta. Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar – ao passar ela cobria tudo. E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três malas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.

O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentaçoão do mundo – eu me apavoro.

Sem um grito olhei a barata.

Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias, é toda rara, parece um único exemplar. Prendendo-a pelo meio do corpo com a porta do armário, eu isolara o único exemplar. O que aparecia dela era apenas a metade do corpo. O resto, o que não se via, podia ser enorme, e dividia-se por milhares de casas, atrás de coisas e armários. Eu, porém, não queria a parte que me coubera. Atrás da superfície de casas – aquelas jóias embaçadas andando de rojo?

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.

Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.

[...] (p. 67-71)¹³

2.1 O romance

Esse é o nono fragmento do romance *A paixão segundo G.H.* É um fragmento agonizante, assim como todo o romance, em que G.H. está narrando sua experiência do dia anterior de maneira que a palavra não minta, pois a experiência que teve foi a revelação de que a realidade como conhecemos, que é a própria linguagem, esconde a “autêntica vida”. É uma experiência de “morte do eu”, no sentido dos Evangelhos, o que lhe causa medo, porque sua travessia é se despojar

¹³ As partes citadas do romance que aparecem nesta dissertação encontram-se em: LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

de tudo o que conhecia para outra realidade no nível da barata, sair do nível organizado para outro sem organização humana.

O fragmento começa com uma oração nominal, que repete a última oração do fragmento anterior; outras orações nominais vão recheando a narrativa: “sou: estar de pé diante de um susto”, “o que vi não é organizável”, “amor é a matéria viva”, o que é interessante, porque, durante todo o texto, o objetivo é exatamente o contrário, fugir da nomeação das coisas, e ficar na própria coisa. A descrição permeia o fragmento: “G.H. vivia no último andar de uma superestrutura”. Em alguns momentos, a descrição aparece por meio de muitos gerúndios, que representa esse algo lento que está se fazendo, ou se desfazendo:

o lento acúmulo de séculos automaticamente se empilhando, era o que, sem ninguém perceber, ia tornando a construção no ar muito pesada, essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta, em vez de se tornar cada vez mais frágil.

Essa repetição é poética e encanta o leitor, que também está se desfazendo dos seus conceitos antigos.

O parágrafo seguinte é metafórico, para ajudar na explicação dessa experiência, marcada pelo “como”, que aparece duas vezes, também descritivo; notamos os verbos no passado, presente e futuro, conforme anotações no texto abaixo transcrito:

Como um edifício onde de noite todos dormem [*presente*] tranquilos, sem saber que os alicerces vergam [*presente*] e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder [*futuro composto*] porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. [*presente em movimento*] E então, quando menos se espera – num instante tão repetidamente comum como [*mais metáforas*] o de se levar um copo de bebida à boca sorridente no meio de um baile – então, ontem, [*antecipação de algo que vai ocorrer*] num dia tão cheio de sol como estes dias do ápice do verão, com os homens trabalhando e as cozinhas fumegando e a broca britando as pedras e as crianças rindo e um padre lutando por impedir [*vários verbos no presente em movimento*], mas impedir o quê? – ontem, sem aviso, houve [*pretérito perfeito*] o fragor do sólido que subitamente se torna [*presente simples*] friável numa derrocada.

Ainda neste fragmento, há outro parágrafo metafórico, agora não mais se comparando com um edifício que desaba, mas com uma mulher que larga o seu bordado para engatinhar, repentinamente, como um bicho.

Então a aparição da barata – experiência que trouxe a revelação da vida à G.H. – é associada a um desastre histórico, a um desabamento de um edifício construído pelas mãos de operários e a uma “psicose” humana. O mundo humano desmorona, porque a natureza havia reivindicado o início dos tempos, o que está no parágrafo seguinte.

O presente simples juntamente ao presente em movimento aparecem mais vezes, o primeiro especifica uma ação habitual e o segundo demonstra algo em movimento, se fazendo. O passado é evocado, já que o que se conta é uma memória, e o futuro aparece antecipando sua experiência que se dará no fragmento 30 e profetizando algo que acontecerá com a própria humanidade. Portanto, vemos o presente, o passado e o futuro juntos, o que evidencia um presente absoluto.

Há uma dissolução do tempo, bem como do espaço, pois a narradora está no prédio, mas também está sobre escombros de um possível desastre que ocorrerá no futuro, está no “primeiro plano primário”, do passado pré-linguagem, ela está em todos os tempos e lugares e não está em lugar algum. O tempo não cronológico evidencia uma instabilidade na explicação da vida, ao mesmo tempo em que evidencia a saudade de um tempo, em que havia ligação plena entre homem e natureza.

Durante o relato, a narradora conversa com alguém, no início, aparece um travessão e o vocativo “meu amor”, como se falasse a um amado, posteriormente, não aparece mais o travessão, mas ela apazigua alguém que se assusta com sua história: “Não, não te assustes!”.

As interrogações, que não têm resposta, também aparecem do início ao fim: “E agora o que sou?”, “Amor é a matéria viva?” “O que foi que me sucedeu ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe?”, “Mas quero?”, “Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio?”, “Mas por que eu?”, “O que é que me havia chamado: a loucura ou a realidade?”, “Eu, porém, não queria a parte que me coubera. Atrás da superfície de casas – aquelas jóias embaçadas andando de rojo?” “Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido?”.

São perguntas reflexivas que desfazem seus conceitos antigos. Elas contribuem para a representação do conflito de G.H., que é desentender o mundo humano.

Apenas no antepenúltimo parágrafo é que ela, após a digressão, voltará a narrar a experiência factual do encontro com a barata: “Sem um grito, olhei a barata”. Se a barata havia lhe assustado pelo conceito anterior que tinha de barata, agora o inseto é transfigurado: “a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias, é toda rara, parece um único exemplar”, a barata é comparada com um objeto valioso (uma mercadoria?) e com uma rica noiva. Esse tipo de comparação ocorrerá muitas vezes no romance, algo que causa repugnância é posto numa condição elevada.

No final, é aludida a Bíblia. Ela se sente imunda por ter tocado no que era imundo, e comete um ato “proibido”, tocar no inseto, que era considerado imundo para os judeus. Aliás, a presença desse texto sagrado é marcante durante todo o relato de G.H. E mais uma vez, a última frase é repetida.

2.2 Confissão e narração

O romance inicia-se com G.H. nos mostrando o que ocorrerá no percurso da narrativa, ela precisa compartilhar a sua experiência com alguém, sua experiência com a matéria viva.

No fragmento dois, ela se organiza para ser compreendida por si mesma, de como ela era antes de ter tido a experiência, e para isso vai se situar socialmente, é quando falará sobre a sua confissão:

a confissão me é muitas vezes uma vaidade, mesmo a confissão penosa [...].
Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda? Não. Desde já calculo que aquilo que de mais duro minha vaidade terá de enfrentar será o julgamento de mim mesma [...] (p. 27 e 32).

O romance inaugura a narrativa em primeira pessoa na obra de Clarice, que até então era em terceira pessoa, e é o único que é narrado posteriormente ao evento vivenciado, objeto da narrativa, diferentemente de outros livros da autora.

A narrativa é uma *confissão*.

Num ato de narração e ao mesmo tempo de meditação, G.H. se confessa como fazem os místicos, que por meio da humildade, desapossamento do eu, buscam a remissão, um retorno à comunhão com o sagrado, pois o homem encontra-se separado da verdadeira vida. No misticismo cristão, essa separação se dá pela queda de Adão, que desobedeceu a Deus e foi expulso do Jardim do Éden, lugar onde tinha plena comunhão com Deus.

São três os tipos de confissão mística: a confissão de louvor, a confissão de fé, a confissão de pecado¹⁴, três confissões que estão ligadas, pois é necessário que o crente creia em Deus, que confesse suas faltas, para remissão de pecados, e que O louve, por sua misericórdia. Confissões semelhantes estão nas Confissões de Santo Agostinho e no livro de Salmos, como podemos perceber no trecho a seguir em que Davi está se confessando a Deus:

Salmos 38

¹ O SENHOR, não me repreendas na tua ira, nem me castigues no teu furor.

⁴ Pois já as minhas iniquidades sobrepõem a minha cabeça; como carga pesada são demais para as minhas forças. [*confissão de culpa*]

¹⁵ Porque em ti, SENHOR, espero; tu, SENHOR meu Deus, me ouvirás. [*confissão de fé*]

²² Apressa-te em meu auxílio, SENHOR, minha salvação.¹⁵

Semelhantemente, essa tensão e esse pedido de socorro permeiam a narrativa:

— Ah! mas a quem peço socorro, se tu também – pensei então em direção a um homem que já fora meu – se tu também não me servirias agora. Pois como eu, tu quisesses transcender a vida, e assim a ultrapassaste. Mas agora eu não vou mais poder transcender, vou ter que saber, e irei sem ti, a quem eu quis pedir socorro. Reza por mim, minha mãe [...] (p. 82).

Confessando-se, o sujeito faz uma análise de si mesmo e da humanidade, pois ele, ao se confessar, se percebe como um representante da raça humana, e fazendo isso ele projeta sua vida para o futuro, uma vida que será de devoção a

¹⁴ Cf: “O gênero da “confissão” e a tríplice *confessio* no livro I das *Confissões de Agostinho de Hipona*.”. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dh/Folder>>. Acesso em: 7 jun. 2010.

¹⁵ Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/sl/38>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

Deus. Deus é este a quem não se tem como atribuir adjetivos, é inominável. Deus está desde sempre aí, demonstrando sua glória por meio da criação, esperando ser reconhecido pelos fiéis.

A meditação de G.H. sobre si mesma, portanto, também englobará a condição humana e todas as eras, tanto históricas, como geológicas. Neste fragmento abaixo, G.H. começa falando de si mesma, pensa na humanidade, e depois retorna à confissão:

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa [...]. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar. [...] Como um edifício onde de noite todos dormem tranqüilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranqüilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se desassociando um milímetro por cada século. [...] Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (p. 67)

G.H. tem também um encontro com o divino, só que o divino é a “matéria viva”, ela diz “o divino para mim é o real”. Sua confissão começa num ato de fé: “eu vi, eu sei que vi” e termina em um ato de adoração “a vida se me é, então adoro”.

O livro faz uma inversão grotesca, pois o divino é a barata, o ser mais repugnante. A narradora-confidente procura se reduzir ao nível de um bicho, busca retornar à natureza, a uma vida primária sem gostos e sem adjetivos.

O inseto seria uma inversão do próprio Cristo, ele é o totem, a quem se deve culto ao mesmo tempo em que é o ser a ser devorado para a total redenção de G.H.:

A massa branca que escorre da barata é uma variante da “hóstia”, palavra também empregada no texto, indicando o grau de canibalismo do ritual realizado. A “massa branca”, que em transe ela põe em sua boca, é o sangue e o corpo da entidade sacrificada. Tal gesto levaria G.H. à “redenção”. Era um gesto de rebaixamento e humilhação, como que beijasse um leproso. (SANT’ANNA, 1996, p. 249).

G.H. tem um encontro com o “neutro”, algo que também é inominável, como o Deus da tradição hebraico-cristã, poderíamos citar também o “nirvana” dos budistas. Nunes (2005) também compara esse vazio nirvânico com a união do hinduísmo ao

não-eu, mas o romance tem o foco na Bíblia como um todo, e seu itinerário, ao contrário da ascensão cristã, do inferior ao superior, é do superior ao inferior.

Esse encontro com o “real” foi profetizado a vida toda para G.H., que via “O mistério” ao olhar suas fotografias.

Somente na fotografia, ao revelar-me o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência (p. 31).

Como o místico, que se lembra, após o seu arrependimento, que Deus sempre esteve presente na sua vida, G.H. diz: “Deus sempre esteve! quem esteve pouco fui eu” (p. 151).

O romance tem 33 fragmentos, como a idade de Cristo. Aliás, a comunhão com o texto bíblico também é percebida no título “paixão segundo G.H.”, que nos lembra “a paixão de Cristo”, que ela sintetiza no fragmento 32: “A condição humana é a paixão de Cristo” (p. 175). Uma afirmação que sugere algumas reflexões: é o abandono do humano em prol do sagrado? Ou o abandono do sagrado em prol do humano?

Outro fator que também tem relação com a Bíblia e que é objeto de análise em *Mimesis* é a questão da linguagem simples, que traz em si grandes revelações, como nos Evangelhos. De acordo com Auerbach:

Apesar da linguagem simples endereçada a crianças, elas contêm enigmas e segredos que se manifestam só a poucos. Mas tampouco estes estão escritos num estilo orgulhoso e cultivado, o que limitaria sua compreensão apenas aos muitos instruídos, que se tornariam altivos por causa do seu saber; manifestaram-se, ao contrário, a todos os que tiverem humildade e fé.

[...]

Vários pensamentos complexamente ligados entre si são expressos nestas passagens: que as Sagradas Escrituras vão ao encontro daqueles que têm o coração simples e crente; que este último é necessário para delas “participar”, pois é a participação, e não uma compreensão racional, que elas querem dar; que o culto e o obscuro, que elas contêm, também não está redigido em “estilo elevado” (*eloquio superbo*), mas em palavras simples, de maneira que qualquer um pode, *quase gradatim*, elevar-se do mais simples ao divino e ao sublime – ou, como o exprime (AUERBACH, 2004, p. 134-135).

Em Clarice Lispector, encontramos esta escrita humilde, que contém enigmas que somente se manifestam aos mais humildes. E algo deste texto é falar dessa humildade para se entender a verdade, ou seja, desentender a vida humanizada, para se ter acesso ao real/à natureza. Ela diz: “a humildade é muito mais que um sentimento, é a realidade vista pelo mínimo bom-senso” (p. 109). Para Clarice,

Esse modo, esse “estilo” (!) já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente é: um processo humilde... E refiro-me a humildade como técnica... Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente (LISPECTOR apud NUNES, 1995, p. 147).

Conforme relata Emilia do Amaral (2005), um professor de literatura disse a Clarice que já tinha lido *A paixão segundo G.H.* três vezes, mas não tinha entendido o livro, e uma adolescente afirmou-lhe ser esse o seu livro de cabeceira. Como se o livro em questão fosse para ser entendido somente pelos mais simples.

Então, assim como na Bíblia, n’*A paixão*, busca-se a simplicidade, que se dá em abrir mão do orgulho, pois, na tradição hebraico-cristã, a comunhão com Deus depende da misericórdia dele e da exposição dos próprios pecados. G.H., “que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa [...]”, agora terá de se igualar a uma barata, para ter a sua “redenção”.

No entanto, diferentemente do texto bíblico, que realmente não tinha conhecimento das categorias estilísticas e fazia parte de um mundo pré-capitalista, em que se tinha uma explicação de totalidade da vida, este texto de Clarice é um livro da literatura moderna¹⁶, que faz parte de um mundo fragmentado, em que o sentido de totalidade não mais está disponível, mas sim “o mundo da hegemonia do espírito de cálculo, da abstração racionalista, da razão instrumental e burocrática” (CORREIA, 2004, p. 52).

Também Olga de Sá, em seu livro *Clarice Lispector: a travessia do oposto* (2004), encontra traços bíblicos no romance e o entenderá como uma paródia bíblica. A esse respeito afirma:

Cristo diz: “Meu reino não é deste mundo” (Jo 18,36). Diz G.H. “E seu reino, meu amor, também é deste mundo” [...]

¹⁶ No romance moderno, há a ruptura dos estilos elevado e baixo, apresentada no capítulo anterior. Em *A paixão segundo G.H.*, é visível a consumação do tratamento sério do simples instante ou do homem comum figurado nos Evangelhos.

Na Bíblia: quem comeu do fruto proibido cometeu o pecado de orgulho, quis ser como Deus sem o auxílio Dele, e é, portanto, punido.

G.H.: “Escuta, não te assustes: lembra-te que eu comi do fruto proibido e no entanto não fui fulminada pela orgia de ser” [...] (2004, p. 126).

O interessante é que ambos os textos, o bíblico e o de Clarice, se aproximam. Quando Cristo diz: Meu reino não é deste mundo, ele está respondendo a Pilatos no seu julgamento, que pergunta: “Você é rei dos judeus?”. Em outras palavras, ele responde que seu reino não é do mundo decaído, algo que G.H. corrobora, porque também vai contra a humanização construída, esta que a afasta do “neutro”. Semelhantemente, o fruto proibido do qual fala a Bíblia é o fruto da árvore do conhecimento, algo de que também G.H. quer se despojar para a comunhão inocente que Adão tinha.

Se, pela curiosidade, Eva cai na tentação e come o fruto proibido para obter conhecimento, ocasionando o início da separação com a natureza, ou do seio da comunhão com Deus, para viver debaixo do pecado, G.H. também cai na tentação. No início do seu percurso, ela se lembra de que o ser humano se diferenciava da natureza porque ele quis mais, quis ver, mas agora, para retornar à natureza, ela cai na tentação de ver o que era proibido, só que agora quem o proíbe não é mais o sagrado, mas os regulamentos humanos, que impedem que saibamos da nossa antiga ligação com a natureza e da estrutura social que sustenta o mundo econômico. G.H. faz então o caminho inverso para conseguir a velha comunhão, ela sai desse “Deus” construído para seu oposto, o puramente “infernai”, onde se depara com a força da vida, lugar do eterno hoje, da vida indiferente.

A culpa de G.H. também não é constituída por aquilo que o cristianismo considera como pecado, sua culpa envolve outras culpas de toda a humanidade, que alcançou o nível alto de evolução, matando muitas vidas e se alienou de si:

– Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém. Mãe, tudo agora tornou-se de ouro duro. Interrompi uma coisa organizada, mãe, e isso é pior que matar, isso me fez entrar por uma brecha que me mostrou, pior que a morte, que me mostrou a vida grossa e neutra amarelecendo. A barata está viva, e o olho dela é fertilizante, estou com medo de minha rouquidão, mãe (p. 94).

De quem é essa vida que ela matou? Ela olha a barata agonizando, a barata que ela mesma havia sufocado pela cintura com o armário, então essa vida a que

ela alude poderia ser somente a da própria barata, mas nessa parte ela também fala do filho que abortou, e como a narrativa aponta para uma totalidade, essa vida assassinada são várias vidas, todas as vidas que foram assassinadas para a humanidade chegar a esse alto nível de civilização.

Por outro lado, esse mesmo assassinato é o que a faz enxergar a natureza, porque ela “mata” algo organizado, uma organização feita pelo homem de reconhecimento da vida. Essa morte, num sentido místico, seria uma porta de “salvação”: acabar com essa bruta organização humana. Então, nessa mesma parte ela compara a barata com Nossa Senhora: “mãe, bendita sois entre as baratas”, para confirmar sua visão de mundo, do divino ser o real e para subverter o texto considerado sagrado pelo mundo ocidental, para questionar os regulamentos e regras construídas pela humanização, essa que nos teria separado do seio da natureza, e que são considerados “oficiais”.

A sua vida culpada seria, portanto, de viver uma vida alienada, da qual deseja sair para viver em comunhão com a “realidade última”, que para os místicos seria Deus: “Meus primeiros passos hesitantes em direção à Vida, e abandonando a minha vida” (p. 81). Nessa citação, podemos ver essa trajetória.

Ela reflete como chegou a se constituir como coisa “E acabei sendo o meu nome [...], eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros vêem.” (p. 25-26). E se pergunta quem era ela antes de entrar no quarto, ao que responde “Era o que os outros me haviam visto ser, e assim eu me conhecia” (p. 23-24).

G.H. já se constitui apenas das iniciais do seu nome antes da experiência narrada, é um ser impessoal. Refere-se algumas vezes a si mesma na terceira pessoa: “G.H. vivia bem”, “Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher.” (p. 33). O “ela” é o “eu” civilizado. Então ela quer sair dessa impessoalidade para uma outra impessoalidade, que seria a verdadeira vida. A narrativa caminha dessa impessoalidade alienada para a impessoalidade da vida plena. Ou da primeira pessoa instrumentalizada para outra primeira pessoa da vida verdadeira: Do “eu” para o “mim”.

No romance há uma oscilação entre essas duas formas de impessoalidade: “vida coisificada” e “vida plena”. A barata é e não é natureza, ela é comparada a uma noiva, mas também a um produto industrializado e G.H. descobre que “o

mundo não é humano [...] não somos humanos” (p. 69). Essa é uma declaração positiva ou negativa? Negativa, se as pessoas forem simples objetos, “coisas”, comandadas a serem e a fazerem o que a lei humana quer. Positiva, porque há uma descoberta da maquinação humana inventada, o verdadeiro viver não é esse que conhecemos, não ser um humano aponta para algo melhor que o humano inventado, reificado, aponta para a natureza, que é a vida plena. Essa declaração é, portanto, ambígua.

“Um olho vigiava a minha vida. A esse olho, ora eu provavelmente chamava de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim” (p. 24). Esse olho oscila nessas duas formas de vida: a que foi alienada da comunhão com a natureza, ou seja, a vida humanizada, e a da natureza plena. Ela sente que algo está errado a vida toda, sente o mistério congelado nas suas fotografias, uma fotografia que é uma coisa. Acreditava-se que uma fotografia roubava a alma das pessoas, pois uma foto é e não é algo vivo, ela somente aponta para a vida, que representa, e para sua parte coisa.

As iniciais do seu nome aparecem no quartinho da empregada numa mala empoeirada. Se entendermos o quartinho como este lugar sagrado, que ela mesma chama de “minarete”, então as siglas G.H., que correspondem a um ser que é um objeto, também correspondem à vida autêntica, pois essa sigla “impessoal” está lá, onde acontece a epifania.

Os seres desenhados na parede também merecem destaque especial. Serão o segundo susto de G.H., ela que já havia se assustado com a limpeza do quarto da ex-empregada. Eles representam a pessoa de G.H. Ela se reconhece como um ser vazio e autômato pelos desenhos. Posteriormente, esses mesmos seres se transfiguram e se transformam em guardas de um túmulo e fazem parte do itinerário místico de G.H. De acordo com Oliveira,

Eles guardam o quarto humilde como se ele fosse uma câmara sacra, com sentinelas à porta, velando o túmulo de uma soberana: as figuras de mão espalmadas já haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago (1985, p. 45).

Os seres autômatos se tornam vigias de um sarcófago, de um lugar de morte, que, para G.H., será o lugar de morte do eu, ou seja, será também um lugar de vida, já que “quem perder a vida achá-la-á” (Mt 10:39¹⁷).

Há, assim, um misto de desespero e culpa ao longo da narrativa. Desespero porque está deixando seu antigo mundo organizado, que fazia “sentido”, para um mundo desorganizado e sem sentido; culpa porque essa passagem de um mundo para o outro requer deixar vir à tona o que ela havia reprimido, seja suas lembranças do passado, da infância pobre, dos amantes que deixou, do filho abortado, da empregada a que era indiferente. Agora eles não podem ser mais negados, G.H. tem de enfrentá-los para sair do mundo maquinal.

A narrativa também beira um interrogatório, ela escreve sob ameaça, mas não se sabe a quem responde, ela diz “juro, farei tudo o que quiserem! Mas não me deixem presa no quarto da barata porque uma coisa enorme vai me acontecer, eu não quero as outras espécies! só quero as pessoas” (p. 95). É como se escrevesse uma carta antes de sua morte: “Estou precisando dizer antes que eu.... Oh, mas é a barata que vai morrer, não eu! Não preciso desta carta de condenado numa cela...” (p. 117).

O gênero confissão, que aparece na era cristã, com os Tribunais da Inquisição, e dá origem à narrativa autobiográfica e de memórias, é muito frequente na literatura brasileira, em livros como: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *São Bernardo*, *Grande Sertão: veredas*, em que se busca o entendimento de um passado ou a reconstrução de uma identidade perdida. Esses romances também estão situados em momentos históricos de síntese, e por isso refletem sobre o passado do País e do mundo para tentar um entendimento das causas do fracasso de um certo modelo de vida, bem como para se buscar um novo horizonte.

Neste romance, além da aproximação com o gênero da confissão, há aproximação com a mitologia, pois há uma “peripécia onde um herói está perseguindo algo”¹⁸ e uma intemporalidade, pois no mito há uma fusão dos tempos, e, no caso do romance moderno, que se utiliza bastante desse recurso, ele serve para evocar um tempo perdido. Também o romance se assemelha ao gênero policial ou fantástico, porque G.H. cai na armadilha feita pelo “fantasma” Janair e pela

¹⁷ Idem.

¹⁸ Conforme Sant’anna (1996, p. 245). Para este mesmo autor, o personagem tem um trajeto típico do mitológico: o que ele é antes, durante e após a epifania.

insistente demora ao relatar o que aconteceu, há constante agonia, tensão e pré-clímax. A linguagem é pedagógica, poética e ritualista, o que impede qualquer sentido precipitado e nos leva a viver o itinerário místico de G.H. Portanto, há uma eclosão de gêneros.

Para finalizar, é necessário colocar em evidência também a presença abundante de dados científicos, de todas as áreas como a geológica e a biológica, como ressaltou Solange Ribeiro de Oliveira (1985), o que contribui para o estranhamento da obra, pois os dados científicos não dão a “segurança” que deveriam por serem considerados “oficiais” no mundo moderno. A linguagem científica aparece no mesmo patamar que a teológica. O cientificismo aparece como místico, pois não dá conta do real, e o místico aparece como uma via tortuosa de se ter acesso a esse real. Em alguns momentos, o cientificismo e o misticismo se imbricam, quando, por exemplo, G. H. fala no “ectoplasma”, algo que aparece tanto na Biologia como no espiritismo:

A alusão ao protoplasma leva-nos a outra, feita ao ectoplasma, denominação do citoplasma exterior, a porção da célula entre o núcleo e a membrana que o limita. A narradora imagina a personalidade como a parte primordial do ser, tão essencial à vida como a substância que constitui as células, as unidades estruturais básicas dos seres vivos. G.H. refere-se à própria substância do seu ser quando menciona o que chama “a minha presença de ectoplasma” (p. 27). A imagem tirada da biologia tem aqui um interesse especial, pois coexiste com outra, ligada ao ocultismo, ou ao espiritismo: chama-se também ectoplasma a substância misteriosa, segundo os espíritas, é expelida pelo corpo de um médium em transe, para materialização dos espíritos mortos. Esse segundo sentido adapta-se bem à natureza mística do transe de G.H. (OLIVEIRA, 1985, p. 39).

Há, então, uma suspensão para qualquer tipo de sentido precipitado, algo que também está no título do romance. Conforme Fronckowiak (1998), o título levaria o leitor a imaginar que se trata de uma paixão amorosa, mas somente no decorrer da obra é que se verifica que trata de outro tipo de paixão, a paixão mística. A dedicatória também é cifrada, pois é dito que o romance é somente um livro qualquer, mas, contraditoriamente, é destinado apenas a pessoas de “alma já formada”:

a obra nos foi apresentada como um livro qualquer, mas para a pessoa que o ler foi requisitada uma alma já formada. Tal adversativa quase anula o valor da oração anterior... Ora, alma já

formada é uma expressão vaga e que pode ser interpretada pelos leitores de acordo com os conceitos subjetivos que tiverem para a noção de alma e de alma já formada (FRONCKOWIAK, 1998, p. 70).

No romance, há essa suspensão de sentido e uma profunda reflexão sobre a distância que separa o vivido e o narrado, numa busca de uma verdadeira experiência de vida.

Semelhantemente, no Romantismo, havia uma busca de um tempo perdido para um tempo anterior ao moderno, por isso a literatura evocava o místico, o mito, como solução do mundo capitalista. O texto de Clarice também evoca esse tempo perdido e faz alusão ao misticismo cristão, mas o rebaixando. Conforme Ana Laura dos Reis Correia, ao analisar os *trinta e três* contos de Murilo Rubião, autor que também se utilizava de dados bíblicos:

Assim, a proposta romântica de redenção do mundo pela sua poetização reaparece, no texto de Rubião, como um fantasma da própria literatura. Se os românticos apresentaram a literatura como uma saída para o desencanto moderno, se no século XIX a literatura é o caminho para a elevação e a ampliação do espírito humano, em Murilo Rubião, ao contrário, o fantasma da poetização do mundo produz uma nova Torre de Babel e deixa ver que a deliberada construção de uma literatura capaz de atingir os céus foi um projeto burguês, que visava a um futuro no qual não houvesse impedimento para a execução de nenhum de seus empreendimentos. (CORREIA, 2004, p. 57).

Fazendo paralelo com o romance clariciano, a própria literatura também é desmascarada ou “dessacralizada”. G.H. está transgredindo os regulamentos, inclusive os literários, pelo enredo que mistura o sagrado ao banal, que é o paralelo da comunhão com o corpo de Cristo, com a ingestão de uma barata, e pela forma do texto, que é uma eclosão de gêneros.

2.3 O poético-místico

Sendo *A paixão segundo G.H.* uma confissão, é, então, um livro falado, como se a narradora usasse um recurso do teatro elisabetano, o chamado solilóquio¹⁹,

¹⁹ Solilóquio: “representar o que se passa na cabeça da personagem, restringindo-se a ela, como se nela apenas penetrasse o autor implícito na persona da narradora” (OLIVEIRA, 1985, p. 14).

algo muito evidenciado na fortuna crítica sobre a obra. A narrativa também tem uma forte musicalidade que seduz o leitor a uma viagem aos confins da Terra e aos confins de si mesmo. Há, pouco a pouco, um desapossamento dos velhos conceitos que formam a vida em sociedade, conseguido graças a uma refinada elaboração artística, que desnuda a própria linguagem humana.

O romance começa com seis traços e termina com os mesmos traços:

“— — — — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender [...]” (p. 11).

“[...] A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —” (p. 179)²⁰.

Ela inicia a narrativa procurando uma forma, os traços sugerem que o início da narrativa não está disponível e que não há conclusão dela.

Há um movimento em espiral, que retorna a seu ponto de origem, ele está também nos fragmentos do romance, pois cada fragmento começa pela última frase do fragmento anterior:

Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?
É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno (fim do fragmento um).

É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno.
Ontem de manhã quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império (início do fragmento dois, p. 22-23).

A repetição de frases e expressões é abundante no romance, a narrativa avança e retorna, como uma busca incessante de algo que não se consegue, como se a narrativa teimasse em não sair das origens, mas ela avança e, quando retorna, o ponto de origem não é exatamente o mesmo. Um avanço e retorno que seria também a representação de um ritual, conforme Affonso Romano de Sant’anna (1996, p. 246):

²⁰ Esse tipo de recurso também se encontra no livro *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, em que se inicia com uma vírgula e termina com dois pontos, o que também evidencia um começo não disponível e um término não concluído.

O ritual é uma seqüência solene, essa narrativa hierática, esse avanço pausado, que se repete, circularmente ou de forma espiralada, ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração. [...]

Nesta autora há consciência do ritual. O ritual aparece de forma implícita e explícita. Implícita quando ela não fala sobre, mas o dramatiza. Explícita quando teoriza no correr das peripécias da consciência sobre a natureza mesmo do ritual.

O eterno retorno do texto também serve para evocar o re-início, a “primeira vez”, típicos de ritos de passagem, ritos de iniciação. Frases que permeiam a narrativa: “Se soubesse da solidão desses primeiros passos”; “Era como se eu tivesse morrido e desse sozinha os primeiros passos em outra vida” (Cf. SANT’ANNA, 1996, p. 251).

Esse momento circular também está no tempo e espaço do romance. A narrativa que se passa no quatinho da empregada alude a outros tempos e lugares até a pré-história e ao futuro²¹, funde os três tempos, para evocar um eterno “agora”.

Portanto, tanto essa repetição de expressões como a passagem de um fragmento para o outro evocam o tempo circular, mas também é utilizada para o desgastamento da linguagem para que ela fique estranha. Uma repetição que se aproxima e se distancia dos significados. Diz a autora na *Legião Estrangeira*: “[...] a repetição me é agradável, a repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”.

Essa repetição, que não está somente nos fragmentos e que é típica da linguagem poética e dos textos sagrados, evidencia o poder de encantamento da nomeação. A nomeação usual dá vida ao objeto ao mesmo tempo em que lhe tira vida, pois ao criar um mundo de “ilusão” há uma separação da natureza, ao passo que a linguagem poética, ao perceber a palavra como *coisa* e não como vida, mostra a distância que há entre o objeto e a palavra.

A repetição desgasta a palavra e faz com que o significado fique mais fugidio, para se aproximar do objeto e assim beirar o silêncio. Como nesse trecho do romance com a repetição da expressão “eu sou” e a construção de um novo

²¹ “As inúmeras alusões a objetos, fatos e lugares associados com o passado, dos mitos sobre a origem do homem, à Pré-História e à Antigüidade, até a Idade Média e o Renascimento, contribuem para a impressão de contínuo mergulho no tempo: o jardim do Paraíso (p. 92), o dilúvio (p. 66), dinossauros (p. 109), trogloditas (p. 102), o deserto da Líbia e a cidade de Elshele (p. 108), as milenares civilizações do Saara (p. 105), os primeiros mercadores assírios (p. 101), reis, esfinges, minaretes (p. 34), o estreito de Dardanelos, Atenas no seu apogeu (p. 101), a cidade de Constantinopla (p. 104), o retrato de Mona Lisa (p. 23)” (OLIVEIRA, 1985, p. 25-26).

conceito do que seria “ser”, juntamente com a desconstrução de seu sentido usual, até atingir o silêncio, o eterno, a natureza.

Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma largatixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morreréi²² (p. 65).

E nesse universo acerca da palavra vista como coisa, típica da linguagem lírica, Hermenegildo Bastos faz a seguinte reflexão:

Para os autores, mais do que para os personagens, as palavras são coisas, mas não porque se ausentaram do mundo, e sim porque são ainda mais o mundo do que se fossem simples instrumentos de comunicação. [...] as palavras não funcionam bem como instrumentos de comunicação. São difíceis, nada cômodas. (2008, p. 9).

As palavras são incômodas em *A paixão segundo G.H.*, a prosa, que lida com significados e busca desvendar o mundo, tende a tocar a poesia. Sartre (1993) diz que os poetas, ao contrário dos romancistas, se recusam a *utilizar* a linguagem, ou fazê-la instrumento para nomear o mundo, pois

a nomeação implica um perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado [...] O homem que fala está além das palavras, perto do objeto; o poeta está aquém. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem. [...] O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencesse à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como barreira (1993, p. 13-14).

No romance em estudo, há um misto dos dois, da prosa e da poesia. Há uma busca da verdade e uma determinação externa (tempo, espaço), embora diluída, típica da prosa, mas a palavra é vista como barreira.

Assim como a repetição, os oxímoros e as antíteses subvertem a lógica do discurso racional e são abundantes no texto, para mostrar que a visão das coisas

²² Análise extraída de *O drama da linguagem* de Benedito Nunes (1995, p. 137-139).

“sempre inclui o seu oposto”²³ e mostra a “irrepresentabilidade das coisas”, servem também para evocar essa “linguagem primária do místico” (NUNES, 1995, p. 140), algo que aproxima sua escrita do estilo Barroco, muito evidenciado na fortuna crítica da obra.

Solange Ribeiro de Oliveira (1985) falará dessas inversões que ocorrem no romance com uma finalidade de reavaliação dos valores, com palavras ou expressões que, se outrora pertenciam ao campo positivo, agora serão revistas de um modo negativo, como: “esperança”, “bom”, “pertencer a um sistema”, “desejo de entender”, ao passo que os outros que pertenciam ao campo negativo serão revistos de um modo positivo, como: “inferno”, “desorganização”, “desilusão”, incluindo aqui os oxímoros e antíteses, como: “verdade bruta”, “mansa loucura”. Bem e mal estarão no mesmo campo que é o positivo rejeitado, a própria barata é um exemplo disso: um inseto que é repugnante, mas é comparado a uma “noiva de pretas jóias”, e a palavra “neutro”, que é insistentemente perseguida e que não tem aceção de valor, será revista como algo positivo, como a própria finalidade da narrativa, que é a de rejeitar adjetivos, ou juízo de valor, e não transcender, sendo a “imanência” o outro nome do neutro, e, portanto, o objetivo da narrativa.

Com essas expressões: “infernal”, “demoníaco”, “impuro”, que são colocadas de um modo positivo, não se pretende uma crítica puramente anti-cristã, mas sim uma denúncia dos regulamentos humanos, que englobam as leis, regras, valores impostos como “sagrados”, pois, de fato, o texto subverte tudo que é construído pelo homem, e isso engloba a religião e a própria literatura, mas ele o faz pela via mística-poética, que critica a lógica racional burguesa.

A linguagem do romance é, pois, poética e mística. Poética pelo que já vimos, pois a poesia aponta para a linguagem, para a palavra vista como coisa, portanto, aponta para a distância que separa o nome do objeto. Mística, não somente por encenar um ritual, mas também porque o místico aponta para o mundo aquém da linguagem, para isso que seria a essência de todas as coisas. Ambos, o poético e o místico, apontam para o silêncio, trazendo uma memória da antiga ligação humana com a natureza. Segundo Benedito Nunes:

O inexprimível, o indizível, que se mostra a si mesmo, é o místico, dizia Wittgenstein. Em torno desse ponto, o místico e o poético se

²³ Cf. Oliveira (1985, p. 33).

aproximam e se confundem. A situação oblíqua, fascinada pela coisa, seria poética enquanto dirigida à linguagem e mística visando a coisa como algo exterior à linguagem, que suprimiria o sentido das palavras [...]. Mas então pode-se concluir que para o verdadeiro místico a linguagem perde a sua transcendência. *A concepção do mundo de Clarice Lispector* faz dessa perda, como ameaça terrível e no entanto capaz de fascinar o espírito inquieto, uma possibilidade permanente. E é a própria atividade poética que contém essa ameaça. (1988, p. 145, grifos nossos).

Essa forma aponta para a “realidade última”, que G.H. quer tocar, e aponta fundamentalmente para a própria escrita, que é mais uma camada de civilização, que nos afasta da verdadeira vida, ao mesmo tempo em que é por ela que essa memória não fica esquecida.

Nesse romance, portanto, percebemos como a forma capta uma insegurança de visão de mundo, um mundo que se apresenta como misterioso. Essa linguagem também é uma resistência à visão de mundo lógico-racional.

No capítulo seguinte, continuaremos a análise do romance em busca de sua apreensão do real.

CAPÍTULO 3 CONFLITOS SOCIAIS E FORMA LITERÁRIA

*“Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades.”
(Clarice Lispector, 1963)*

*“A atitude humana primária de inventar a palavra aquém e além dos significados
que ela tenha ou possa ter é nostalgia (ou memória) da relação não reificada
homem/natureza.”
(Hermenegildo Bastos, 2008)*

O tempo e o espaço são fundamentais para o conflito de G.H., que mora na cobertura de um prédio no Rio de Janeiro, em meados dos anos 1960. Ela, que se define pelas iniciais de seu nome, como se fosse uma marca comercial, está isolada na cobertura de um apartamento luxuoso, na sua sala de estar, separada do quatinho de empregada, separada das outras classes, separada do “verdadeiro real”. No entanto, para iniciar sua trajetória de confronto com o real, terá de sair da sua zona de conforto.

G.H. se deparará com alguns sustos durante seu itinerário místico, sendo que o primeiro é encontrar o quarto da empregada limpo e claro, exatamente o oposto do que esperava; o segundo susto é a aparição dos seres desenhados na parede; o outro é perceber que a empregada era-lhe invisível; o último é a aparição da barata. Há algo que ameaça a ordem.

Neste capítulo, verificaremos a representação de algumas questões sociais, que são causas do aprisionamento de G.H. e sobre a “saída” que o romance apresenta a essas questões.

3.1 Janair

A subjetividade é formada pelo contraste com o outro. Só existe um “eu” em presença de um “tu”. A reflexão sobre essa relação estará presente em toda a obra da autora, em especial nos últimos romances. Aqui, essa consciência é tão aflorada, que, para a narrativa poder existir, G.H. insere o leitor nela, que será seu “jugador”. E novamente faz uma reflexão sobre a existência do “eu”.

São várias as alteridades exploradas como centro da narração presentes na obra clariciana, tais como: Sofia e o professor do conto “Os desastres de Sofia”, Ofélia e sua vizinha adulta do conto “Legião Estrangeira”, as amigas magra e gorda do conto “A solução”, as meninas também magra e gorda de “Felicidade Clandestina”, Joana e seu marido no romance *Perto do coração selvagem*, a avó e seus filhos em “Feliz aniversário”. Percebemos pares de adulto e criança, pessoas feias e pessoas bonitas, homem e mulher, idoso e jovem, uma pessoa em frente à outra.

A alteridade de G.H. é marcada pelo confronto ou enfrentamento do outro de classe social, a empregada Janair, que marca um avanço significativo em relação aos romances claricianos anteriores, os quais não exploravam a condição social dos

personagens como acontece aqui. Embora, neste livro, outras alteridades apareçam na sua reflexão sobre a constituição da máscara do “eu”, a epifania de G.H., todavia, é iniciada pelo “encontro” com a empregada.

A condição financeira da narradora é precisamente descrita, em especial no fragmento dois. Ela mora sozinha na cobertura de um edifício, é escultora, preferiu não se casar e não ter filhos; é a típica mulher bem-sucedida, independente. G.H. tem consciência de que sua condição financeira é um pré-requisito para que ela seja livre, inclusive, como mulher:

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixava muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo.

[...]

E, também, é claro minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente (p. 26 e 29).

G.H. também mora na cobertura do edifício, que representa estar no topo das camadas sociais:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade (p. 30).

Para que a classe de G.H. exista, é necessária a outra classe dominada, que lhe dá sustento: a classe desfavorecida, composta “de centenas de operários práticos” (p. 36) que ergueram seu prédio, visto como uma “ruína egípcia”. No decorrer da narrativa, G.H., pouco a pouco, toma consciência disso.

Então, para entrar no quarto da empregada, G.H. tem de fazer um ato proibido (joga um cigarro da janela) e atravessar a passagem estreita, para “romper as barreiras ideológicas que a separavam do mundo de Janair”, conforme Solange Ribeiro de Oliveira (1985, p. 55). É então que se depara com um quarto limpo e claro: “É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz” (p. 37); olha em volta e percebe

que a empregada tinha arrumado o quarto à sua maneira, como se fosse proprietária, o quarto que parecia estar num nível acima daquele apartamento.

É com surpresa que se depara ali com uma pintura na parede, feita por Janair, em que percebe os três seres autômatos. G.H. então se percebe pelos olhos do “outro”:

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro — seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (p. 40).

E com assombro cai em si, constatando a sua indiferença com relação à empregada. Descobre que nunca a tinha visto.

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele. Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. [...] — arreepei ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível (p. 41).

Ela é descrita como: inimiga, rainha africana, representante de um silêncio. É então que G.H. se sente ameaçada pelo ódio que supõe que Janair tem por ela e sente vontade de matar algo.

Uma origem possível para o nome Janair é *Janaína*, um dos nomes da sereia lemanjá (yeye ma ajá = mãe de peixes), mãe de quase todos os orixás, rainha das águas. Trazida para o País com os escravos africanos, sua figura é um misto de sereia do paganismo africano, da deusa Iara dos Tupis e de Nossa Senhora. Por isso é branca, como os europeus e tem longos cabelos indígenas. Janair, portanto, é também associada a uma lenda.

Semelhantemente, podemos associá-la com a empregada Eremita²⁴ do conto “A criada” e com Macabéa²⁵ de *A hora da estrela*, pois todas representam o outro de

²⁴ “Eremita: indivíduo que, por penitência, vive em lugar deserto, isolado; ermitão”, conforme Dicionário Houaiss.

²⁵ “o termo ‘macabeu’ aparece em Isaías 62:2 com o significado de “designado de Deus” [...]. Também é muito semelhante ao que se diz dos chefes carismáticos do período dos Juizes e ao papel dos que têm a missão de

classe, que é o outro da narradora G.H., da escritora Clarice e do leitor, e estão associadas com seres antigos, *místicos* ou lendários²⁶.

Janair está ausente na narrativa, não lhe é dado o direito à voz e a protagonista a nivela à barata. A esse respeito, afirma G.H.: “a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto” (p. 49).

A representação do outro de classe é uma das questões centrais da literatura brasileira e foi o cerne das discussões do romance de 30. Esse é um dado brasileiro que nunca pôde ficar esquecido e tem, ao longo do tempo, se imposto. De modo semelhante, segundo Auerbach, a representação do “homem simples” ou do cotidiano se impôs na literatura europeia e se estabeleceu plenamente nos romances modernos.

A literatura torna presente o outro de classe, que não tem meios de se representar e está ignorado na vida social.

No âmbito da narrativa, a crítica social se estabelece, dentre outros, por meio da ausência de Janair.

Alguns personagens da literatura brasileira são animalizados, pois estão no mesmo patamar do bicho, por conta das péssimas condições financeiras e por não terem direito à voz.

No entanto, esses personagens que estão à margem do sistema, num lugar que é de grande rebaixamento, pois são explorados, também estão mais próximos da natureza em virtude do primitivismo de seu trabalho, estabelecendo um contato direto com a natureza. Então, nesse sentido, estariam menos alienados do que o burguês. A respeito dessa condição, Hermenegildo Bastos fala da “grande pequenez dos personagens”:

[...] porque a sua condição primitiva revela uma qualidade que a modernização brasileira sepultou: a condição de servos realça a coisificação a que estão sujeitos; ao mesmo tempo, porém, eles parecem estar bem perto de uma relação não estranhada com a natureza (2009).

libertar o povo de um poder político ou de uma cultura que não respeita a fé de Israel”. Disponível em: <<http://www.paroquias.org/biblia/?m=5&n=15>>. Acesso em: 24 abr. 2010.

²⁶ Curioso notar que o incômodo sentido por G.H. em relação a Janair retornará em *A hora da estrela*, no qual Rodrigo S.M. tem o mesmo sentimento em relação a Macabéa.

E Lúgia Chiapinni completa em artigo sobre *A paixão segundo G.H.*: “é a empregada, reprimida-oprimida, que está mais próxima da ancestralidade e da despersonalização buscadas” (1996, p. 75), o que nos esclarece sobre a aproximação de G.H. com Janair, antes de se deparar com a barata – responsável por ela ter uma experiência com a “vida crua”. Ainda segundo Chiapinni: “Representantes dos despossuídos e dos tolos vivem mais perto da natureza e dos mistérios da existência” (1996, p. 73).

Aqui não se pretende idealizar a pobreza, mas acompanhar o porquê das escolhas dos autores, que estão numa cidade moderna, deparam-se com o seu outro, que lhes causa medo e culpa, ao mesmo tempo em que o percebem mais próximo da “santidade” buscada, parafraseando Rodrigo S.M. (LISPECTOR, 1998, p. 21).

Então esse outro ameaça a ordem vigente ao ser deixado à margem das vantagens do sistema capitalista, por isso Janair é percebida por G.H. como uma “bruxa”, pois ela lhe teria preparado uma armadilha ao desenhar a mensagem na parede.

G.H. também descobre que nunca tinha visto uma barata, assim como nunca tinha visto Janair, o que ressalta a invisibilidade a que a classe pobre está sujeita ou a cegueira da classe dominante.

Então, o animal é também uma alteridade, desencadeador de epifania, pois é visto como tão participante da existência quanto os homens. O ser humano se compreende como um animal, portanto, participante da natureza, ao mesmo tempo em que a natureza é humanizada. É isso que percebemos em vários escritos da autora, como neste trecho extraído do conto “Amor”:

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou – voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas na aléia central estava imóvel um poderoso gato. Seus pêlos eram macios. Em novo andar silencioso, desapareceu. Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo

era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos²⁷.

Nesse trecho, Ana sente-se como se tivesse caído numa emboscada. Assim como G.H, ela tem uma revelação da vida, a princípio por intermédio do encontro com o cego (o outro de classe) e, posteriormente, na visita ao zoológico, onde tem o encontro com a natureza ameaçante. Semelhantemente, G.H. primeiro se depara com Janair e posteriormente com a barata.

Tanto no romance como no conto (e em outros escritos em que aparecem os animais e a flora), a natureza é humanizada, ela não é o que é, mas é sempre o olhar sobre ela. A natureza é representada conforme a subjetividade do autor.

Na estética romântica, a natureza aparece como ameaçadora, porque a cidade, nesse momento histórico, passa a se apresentar como um lugar desconfortável, ameaçante, lugar de onde fala o eu-lírico. Segundo Hermenegildo Bastos (2009, p. 5-6):

A estética romântica da natureza, como observa Hans Robert Jauss (1944), excluía a natureza bruta, instintiva, não ideal. E a possibilidade de retorno dessa natureza reprimida é, segundo Jauss, a ameaça que jamais abandona a estética romântica. A estética da modernidade, por sua vez, transforma a conversão romântica da natureza em uma conversão contra a natureza. A confiança posta na natureza benigna dá lugar à experiência de seu poder ameaçante, inclusive mortal.

Estas mudanças estão ligadas ao desenvolvimento das indústrias e acompanham os impasses relativos à crença no progresso. O estudo de Jauss concentra-se na revolução francesa e seus ecos na estética e na literatura.

O domínio do homem sobre a natureza, como um elemento chave do progresso, revela aí sua dupla face: de segurança e medo. Uma visão mais política desta história nos levaria a ver tanto na segurança quanto no medo as lutas entre os que se beneficiavam e os que eram prejudicados pelo progresso, ainda que, ao menos até certo momento, o progresso parecesse interessar a todos.

G.H. está em uma cidade moderna e sente medo e insegurança.

O outro de classe (seja a empregada, ou os operários) é constantemente associado às baratas (ou o contrário?). De acordo com Oliveira (1985, p. 64), “G.H. também se horroriza com a fecundidade do inseto. Provavelmente, vê nela uma ameaça: a multiplicação do inimigo, do proletário [...]”. A ameaça que G.H. sente pela presença da barata, assim como a narradora do conto “A quinta história”

²⁷ Disponível em: <<http://www.velhosamigos.com.br/AutoresCelebres/ClariceLispector/claricelispector.html>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

(1977), que vê os insetos como ameaça, também é uma alusão clara a essa classe desfavorecida.

G.H. vê sua alteridade e a si mesma pela figura da barata: Janair e os outros de classe invisíveis, e seu lado reprimido (“eu sou a barata”, p. 65), o que ela havia negado e com que agora precisa se confrontar para chegar à “vida plena”. A barata remete também à evolução da vida na Terra e à história humana, ou seja, a narradora está se confrontando com anos de civilização sobre a Terra, que nos desligou da natureza e nos alienou do que seria uma verdadeira forma de vida.

O itinerário da personagem em direção ao mistério, para um mundo aquém da linguagem, para o inefável, o mais primitivo de viver, não é voluntário, mas sim remete à busca de uma “solução” para os problemas reais, ligados ao mundo social em que vivia. Ela quer deixar de ser coisa para ser natureza.

3.2 Mundo social, mundo reificado

Uma possível síntese do romance seria, portanto, a história de uma mulher rica e solitária que busca um sentido autêntico para sua vida na figura da empregada, e posteriormente da barata, numa atmosfera de entorpecimento num espaço em que há somente ela e as coisas. Para atingir o sentido autêntico de vida e captar o verdadeiro real, ela terá de se despersonalizar e desnudar a linguagem, pois esta é vista como insuficiente e enganadora, já que é comprometida com o poder.

Numa leitura mais profunda, percebemos que o mundo social se apresenta para a escritora como entorpecente, portanto, místico também. Segundo a narradora, “O único destino com que nascemos é o ritual [...] Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos” (p. 116).

G.H., portanto, está num mundo social místico, no sentido de ser misterioso, e procura sua “salvação” pela via mística.

O mistério vivido por G.H. é anterior ao da sua experiência com a barata, o mundo sem explicação a rodeia sempre. Ela não tem vida, vive num tédio, se percebe como coisa, e as coisas, pelo contrário, ganham vida:

Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela

arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. [...] O que eu estava vendo naquele monstruoso interior de máquina, que era a área interna de meu edifício, o que eu estava vendo eram coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática (p. 35-36).

Em outra passagem, G.H. percebe mais uma vez as coisas ganhando vida, ela vê os manequins de loja sorrindo. Esse episódio é narrado quando a narradora se lembra do dia em que resolve abortar seu filho. G.H. anda pelas ruas com uma sensação de náusea, quando percebe esses bonecos. É como se estivesse presa ao mundo utilitário e não suportasse outro tipo de vida mais próximo da natureza, como ser mãe, por exemplo. Essa náusea retorna com o encontro com a barata, a qual representa tudo o que foi negado pela narradora, como já foi aludido.

Janair, que também é uma coisa para G.H. antes da experiência, é sua empregada invisível, não está lá, mas estão lá suas marcas, como a pintura na parede, a organização do quarto. Os operários aludidos tampouco estão lá, mas está o prédio construído por eles.

No romance, são postos em evidência o mundo de injustiça social e a classe rica que trata o outro de classe como coisa. Essa mesma elite é também uma coisa, que já não se reconhece.

O mundo que G.H. quer abandonar é esse mundo prático, com finalidades práticas e sem sentido. Ela diz: “meus sentimentos humanos eram utilitários”, o que remete também à *reificação*.

A palavra *res* tem sua origem no latim e significa *coisa*, portanto, reificação seria coisificação:

Reificação é o ato (ou resultado do ato) de transformação das propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem, que se tornaram independentes (e que são imaginadas como originalmente independentes) do homem e governam sua vida. Significa igualmente a transformação em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo das coisas. A reificação é um caso “especial” de ALIENAÇÃO, sua forma mais radical e generalizada, característica da moderna sociedade capitalista (BOTTOMORE, 2001, p. 314).

A sociedade moderna é estruturada na injustiça social. O trabalhador não mais tem a percepção da totalidade do seu trabalho, pois este é fragmentado, e sua força de trabalho é apropriada pelo dono dos meios de produção em forma de *mais-*

valia, responsável pelo enriquecimento do capitalista. O homem se torna estranho a si próprio, porque seu trabalho é estranhado na sociedade capitalista.

Na nossa sociedade, há uma aparência de que as pessoas são “livres” e de que as relações pessoais estão isentas da mediação do dinheiro. A organização social não está visível e, para ela funcionar, é necessário que a parte explorada seja disfarçada:

Com o estabelecimento da sociedade burguesa, as relações de dominação e servidão são recalcadas: formalmente, parecemos estar lidando apenas com sujeitos livres, cujas relações interpessoais estão isentas de qualquer fetichismo; a verdade recalcada – a da persistência da dominação e da servidão – emerge num sintoma que subverte a aparência ideológica de igualdade, liberdade e assim por diante. Esse sintoma, o ponto de emergência da verdade sobre as relações sociais, são precisamente as “relações sociais entre as coisas”: “Em vez de aparecer em quaisquer circunstâncias como suas próprias relações mútuas, as relações sociais entre os indivíduos disfarçam-se sob a forma de relações sociais entre as coisas” (ZIZEK, 1996, p. 310).

A vida social tem paralelo com a consciência humana, pois há uma parte recalcada na vida social, que seria o operário, e uma parte recalcada no nosso inconsciente. Os dois lados têm de ser escondidos para que a lei humana funcione. Para Marx, o ser humano não teria completado o passo para uma total humanização devido à reificação. É esse lado irracional, não humanizado, que retorna. Talvez isso explique os crimes considerados hediondos pela população.

Na maior parte da composição literária de Clarice Lispector, a questão do recalcado, que volta e ameaça a ordem estabelecida, é bastante explorada:

Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora. [...] Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta. (p. 70)

Esse lado bárbaro nos aproximaria da natureza, ao mesmo tempo em que denunciaria que o ser humano não saiu da selvageria, tornando-o perigoso. Nos escritos da autora, especialmente em alguns contos, por exemplo, “O búfalo”, temos a percepção de como a natureza desencadeia descobertas, nos mostrando tanto

que vivemos num mundo maquinal, como o humano não deixou de ser bicho. Algumas vezes, os personagens são atraídos a saírem da ordem estabelecida por um momento, até serem tragados de novo pelo mundo dos homens.

Esse lado selvagem representa uma ameaça ao regresso da barbárie. Melhor dizendo, representa a ameaça de futuro, não somente na obra da autora, mas também em outros textos literários. De acordo com Hermenegildo Bastos, ao analisar *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, e “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa:

Pode-se rastrear nas duas obras a ameaça que talvez mais atormente o leitor moderno: a do regresso a estágios anteriores da evolução humana. O estágio quase primitivo (que não é o mesmo, como já disse, nas duas obras) de Fabiano e Tonho Tigreiro se apresenta ao leitor como algo que, embora primitivo, é atual e que, sendo assim, pode subitamente se tornar uma realidade para todos nós (2009, p. 10).

Lembrando que em “Meu tio o iauaretê” o personagem tenta voltar a ser animal, tenta ser uma onça. E, no romance, G.H. come a barata, quer tornar-se bicho.

Portanto, isso que retorna e ameaça a ordem é tanto o nosso lado irracional como o outro de classe. Ambos fazem parte da humanização não completada e ambos os lados têm de ser escondidos para que a organização pareça coerente, seja no inconsciente, seja na estrutura social.

Conforme Maria Isabel Brunacci (2008, p. 141), “os valores da moderna divisão do trabalho penetram em todas as esferas da vida social, até mesmo na ‘ética’ e no psiquismo dos indivíduos”. O capitalismo produz uma estrutura econômica unificada e uma estrutura de consciência unitária para a sociedade. E no romance em estudo há esta imbricação clara entre a psiquê humana e o mundo social, pois G.H., inclusive quando adentra no quarto da empregada, que representa a outra classe social, está adentrando dentro de si mesma, pois o quarto também representa a consciência humana, ela está lidando com o que fica escondido/abafado.

No entanto, algo está ruindo “um centímetro por século”, de acordo com o romance, e de um momento para o outro, isso que está apagado ou oprimido (a ameaça da barbárie absoluta) vem à tona.

O lado oprimido reivindica o seu lugar. G.H. escreve/fala: “a vida se vingará de mim”, por isso há essa ameaça de instabilidade. É interessante que o tempo todo o romance faz alusão à história e até a pré-história, diz que foi preciso haver muitas civilizações antes dela, para se chegar ao ápice de acúmulo de informações e assim poder refletir sobre todo o trajeto da humanidade. Esse ápice da barbárie deu a ver o outro lado que possibilitou tal evolução: a opressão de povos, e de nós mesmos, que nos separamos da natureza, entramos num regime absurdo de produção da vida (o capitalismo) e não completamos o trajeto para forma de vida mais autêntica.

Portanto, a maneira como a vida real se apresenta é imposta pela ideologia da classe dominante, que passa a ser a “vida real”, constituindo-se não como “simplesmente uma mentira, mas uma mentira vivenciada como uma verdade, uma mentira que pretende ser levada a sério” (ADORNO apud ZIZEK, 1996, p. 313-314) da qual a linguagem oficial é cúmplice, sendo escondida a base que lhe dá sustentação. Isto é, apaga-se Janair, ou seja, o outro de classe, que sustenta “esse império”, para usar as palavras da autora. Desse modo, é apagada toda a história de dominação, são apagados os efeitos do mundo do trabalho seriado, que têm tornado as pessoas coisas, e tudo numa aparência de calma, porque para o sistema funcionar, é necessário um não conhecimento da realidade, conforme Zizek (1996).

No romance, não aparece claramente essa estrutura social que sustenta a vida. Ele traz uma neblina, retalhos de conhecimentos buscados de todas as áreas para se entender ou desentender qual é a vida que se está abandonando, qual é essa organização. Esses conhecimentos também não dão conta do real. Ao romance resta encenar o entorpecimento do indivíduo na era moderna.

3.3 Solução estética

No capítulo 1, antecipamos brevemente a oscilação que há no romance entre vida plena e vida reificada, duas formas de impessoalidade, em que o “eu” não existe. A vida reificada é aquela de que G.H. está se despojando e a vida plena é para onde ela tenta caminhar. No capítulo anterior, também dissemos que a imanência é o objetivo da narrativa, ficar na própria “coisa”, não transcender:

Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa.

[...]

Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo (p. 86 e 88).

Também no capítulo 2, verificamos a forma circular do romance, algo que representaria um eterno retorno, algo que teima em sair das origens, como num movimento em espiral, pelos traços que iniciam e terminam o romance e pela repetição da última frase de um fragmento no início do seguinte.

Avançando um pouco mais na análise do texto, após a observação dos elementos sociais transformados em matéria narrada e em forma literária, que nos conduziu à conclusão de que se trata da representação do mundo reificado, verificamos que tanto na circularidade como na questão da imanência, ou na própria *coisa* como solução, o romance pode representar uma espécie de aprisionamento. G.H. está presa em si e na sua casa. Em outras palavras, a solução de G.H. de sair do mundo civilizado, não transcender, poderia paradoxalmente remeter ao ápice da coisificação do indivíduo.

G.H. enfrenta o mundo humano até por fim ter comunhão com “o Deus”. A paixão de G.H. a princípio se mostra ao leitor como sendo um itinerário místico que se consuma com a ingestão da barata no fragmento 30, representando o completo desapossamento do eu humanizado, em que se perde todas as alteridades, a relação sujeito e objeto, para a comunhão com o “neutro”. No entanto, o misticismo, que parece ser a porta de saída para os conflitos sociais, pode ser enganador, pois quem constrói esse itinerário é a linguagem literária, que está tematizada em primeiro plano na narrativa. Ela dramatiza o *ritual*.

Na crítica sobre o romance, aparecem algumas precipitações sobre o seu sentido, como se o romance “quisesse dizer” que a linguagem não pode representar a vida, desembocando num certo niilismo. Isso pode até ocorrer em uma instância do texto, mas não ocorre no nível maior, aquele da própria organização narrativa, pois não podemos esquecer que *a linguagem é que constrói o silêncio*.

G.H. diz no início do seu relato que não quer mais a “promessa”, mas a vida hoje, no agora. No fragmento primeiro, vemos como era sua vida antes da experiência: “Uma promessa me bastava” (p. 29), o que quer dizer que ela fugia do confronto com a verdade. Depois de sua experiência, descobre que a matéria é viva, e passa a desejar o momento, eternizar o presente, e a rejeitar a promessa, para viver o agora: “eu estava sendo”. E termina o romance: “a vida se me é, e eu não

entendo o que digo, então adoro”, como se tivesse logrado êxito de redenção. Porém, cospe a barata, vomita, e o que alcança não é sua despersonalização, e sim, de novo, a promessa de que o místico consegue com suas experiências com o sagrado, pois ele não se funde a Deus, mas projeta para o futuro uma vida de devoção para que um dia ele consiga a comunhão eterna, que só se dá com a morte literal. Portanto, a experiência de G.H. não resolve os problemas sociais nem individuais.

O êxito pelo qual G.H. anseia e que parece ter conseguido no fim da história é da perda das alteridades, isto é, perda da alteridade entre ela e Janair, que está representada na figura da barata. No entanto, evidenciamos mais uma contradição: no dia seguinte, G.H. contratará outra empregada e a vida continuará. Nada no mundo mudou, ela mesma menciona em algumas partes do texto a festa a que irá logo mais.

Outras contradições também são verificáveis: G.H. começa a narrativa “adiando” o que quer dizer, quer que a forma do texto se dê sozinha e precisa resistir à tentação de inventar uma forma, e para isso finge que está contando sua história para alguém.

Três coisas aí causam estranhamento: primeiramente, ela não adia a história, seu romance já é iniciado na dedicatória, o adiamento, que produz tensão, já é a história se contando; a segunda contradição é essa forma que ela quer que aconteça sozinha, espontânea, no entanto, o livro é muito bem amarrado, conciso, coerente. Por fim, a linguagem humana é um diálogo com alguém, então ela não precisa fingir que está escrevendo para alguém, porque de fato está.

A representação é, então, posta em evidência do início ao fim do romance. Aqui observamos as instâncias autora e narradora. A primeira pressupõe já um leitor, o qual é antecipado/convocado na dedicatória “A possíveis leitores”. Essa instância organiza a narrativa de maneira que a forma mimetize o conteúdo. Já para a segunda instância, a forma vai se dando naturalmente, e há a necessidade de se inventar um destinatário.

Portanto, o itinerário do livro é o *itinerário literário*, a paixão do romance é o sofrimento com a (re)construção da linguagem, a narrativa é quem constrói o silêncio ou a “realidade última”.

Conforme Sant’anna, o texto fala sobre ele mesmo:

Até mesmo de um ponto de vista estético isto ocorre com este texto, pois num dos capítulos centrais a narradora disserta sobre um certo minimalismo presente em seu modo de escrever. Ela confirma que está procurando as “formas negativas” em arte, o “atonal”, o “inexpressivo” (1996, p. 261).

A expressão “segundo G.H.” nos remete ao texto escrito, para essa mediação/interpretação que a literatura faz da vida, uma mediação que poderia distanciar mais ainda o homem da natureza, por ser um trabalho altamente refinado com a linguagem. Porém, esta construção que não deixa o passado esquecido.

A barata é uma construção artística, não é ela como inseto que aponta para duas lógicas (vida plena e vida coisificada), mas é a arte que aponta para o mundo coisificado e para outra lógica (uma utopia).

A fotografia mencionada por G.H., em que ela via o mistério, também remete à arte, que se volta para si, sua parte coisa, e devolve a realidade de uma outra maneira denunciadora.

O desenho de Janair ou a mensagem que deixa a G.H. corresponde ao próprio romance, pois da mesma forma que aquela mensagem seduz G.H. para uma viagem, da qual ela nunca mais será a mesma, o romance é uma armadilha para o leitor, que igualmente não será o mesmo após a leitura. Quanto à mensagem, não podemos esquecer que quem a deixa é a sereia Janaína, um ser lendário, símbolo do poder de encantamento da arte, que entorpece os sentidos, ao mesmo tempo em que guarda grandes conhecimentos.

O quarto de Janair é significativo, pois é chamado de “minarete”, um lugar alto, de onde se avista o horizonte. O minarete é percebido tanto como um lugar “sagrado” quanto como um “laboratório”, lugar de descoberta, trabalho, investigação, criação. O quartinho, portanto, aponta também para a arte, algo que é sagrado e ao mesmo tempo um trabalho solitário de descoberta do que está oculto. Ou seja, a arte compartilha do racionalismo moderno porque é contemporânea da época em que predomina o discurso científico (Cf. BASTOS, 2008), ao mesmo tempo em que questiona este tipo de conhecimento; ela “questiona o conhecimento estabelecido, evidenciando a condição ideológica de toda ‘verdade’” (BASTOS, 2008, p. 4). Por isso ela é inferior, por não ser ciência, ao mesmo tempo em que é superior, por ser “sagrada” (BASTOS, 2008), ao carregar dentro de si a magia como recalcado, a

parte não-racional. A arte seria mágica porque é o reconhecimento de uma realidade inominável e imperceptível aos sentidos humanos ao mesmo tempo em que é ação objetiva, *criadora* e consciente do homem sobre a realidade. Ela, pois, dá vida ao mundo, ao mesmo tempo em que aliena o homem da verdadeira vida: a natureza.

A escolha de Clarice Lispector pelo uso da palavra poética é significativa também, como enfatizamos no capítulo 2. Maria Izabel Brunacci, em estudo sobre *Vidas Secas*, percebe que Graciliano Ramos utiliza a palavra poética não para tecer uma espécie de “prosa poética”, mas para ressaltar a reificação humana. A palavra poética denuncia a coisa como coisa e a linguagem, que não é vida, como coisa também. Essa linguagem nega a linguagem conceitual em busca de uma essência perdida e por isso beira a mudez, mas também fracassa, porque não se pode desvencilhar da linguagem do mundo. Segundo a autora:

A supressão do supérfluo, o despir-se da matéria reificada em busca da essência perdida resulta no silêncio. A recusa da linguagem como produção social – e como tal, reificada e reificadora – almeja o silêncio como absoluto, porque a palavra é corrompida. Assim, a dissonância resulta em uma linguagem que, para dizer o mundo, precisa negar a linguagem do mundo e, por isso mesmo, não consegue se desvencilhar dela (1998, p. 171-172).

Toda a crítica sobre o romance se depara com essa reflexão forte que há sobre o trabalho literário. A reflexão sobre a arte está tão fortemente em primeiro plano que a personagem-narradora também é escultora e a empregada uma desenhista? O romance já é iniciado com a procura da forma literária, que procura entender a vida: “estou procurando, estou tentando entender”.

E é refletindo sobre o trabalho literário, refletindo sobre seus limites, que não alcança a vida, participa do mundo reificado e faz parte da divisão do trabalho como parte privilegiada, que a arte dá a ver um maior conhecimento de mundo (ou mostra a impossibilidade desse conhecimento) e faz uma crítica social contundente.

O romance encena vários fracassos: o fracasso de G.H., que tenta uma solução pela via mística, mas não se funde à barata; o fracasso do relato de G.H., que não alcança a experiência vivida e que voltará a ser uma *coisa*, e o fracasso da autora, que dá uma solução imaginária para a vida por um meio que é cúmplice da injustiça social.

A paixão segundo G.H. também dá a ver a distância que há entre experiência e relato. Esse é um dos ganhos da literatura em detrimento de alguns relatos lineares da História oficial, que não mostram as contradições da história nem que a mesma história poderia ser contada de um outro modo:

Mas se eu realmente quiser, agora mesmo, ainda poderei traduzir o que eu soube em termos mais nossos, em termos humanos, e ainda poderei deixar despercebidas as horas de ontem. Se eu ainda quiser poderei, dentro de nossa linguagem, me perguntar de outro modo o que me aconteceu. (p. 68)

O romance representa várias camadas que estruturam a realidade e traçam a história da evolução humana, com alusão à era geológica, à biologia, e dá a ver como os conflitos sociais de G.H., ao perceber a si e o outro como coisa, têm relação com a história da civilização ocidental. *A paixão segundo G.H.* é esse “instante qualquer” que carrega uma verdade ou tenta buscá-la, representando em primeiro plano a dificuldade de apreensão desse conhecimento, como tentamos expor até aqui. O romance, portanto, traz uma *revelação*:

A questão da epifania (epiphaneia) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, a epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Cristo aos gentios. Aplicado à literatura o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação (SANT’ANNA, 1996, p. 244).

Na passagem síntese em que é dito que “a condição humana é a paixão de Cristo”, há um determinismo, uma “maldição”, que faz parte do mundo mítico das Escrituras, encenado pela circularidade da narrativa, como evidenciamos no capítulo anterior. Esse determinismo pelo qual a humanidade está condenada ao sofrimento é, no entanto, histórico, não é natural ou resultado da vontade divina. Se há um determinismo, não há solução para o conflito de G.H. ou Janair, há apenas “saída” pela arte?

3.4 Arte como resistência

A “solução” que evidenciamos no tópico anterior, dada pela estética, no entanto, não é uma solução real para os problemas sociais, não é algo que eliminaria a fronteira entre G.H. e Janair, não é algo que acabaria com a reificação no mundo e ajudaria o humano a completar o passo para uma plena humanização.

Clarice, em entrevista à TV Cultura, em 1977²⁸, diz: “Eu escrevo sem esperança de que o que eu escrevo altere qualquer coisa”. É perguntado a ela: “Então, por que escrever?”. Ela responde: “No fundo, estamos querendo desabrochar”.

G.H. não pode compreender o mundo de imediato e Clarice (e o leitor) também não, por isso ambas precisam da literatura como mediação para entender o real, para buscar uma identidade perdida.

E esse entendimento do mundo é buscado no trabalho artístico, que se assemelharia ao do artesão: o artista teria a totalidade da sua produção e gozaria de certa *liberdade* na escolha da técnica, algo que se diferenciaria do trabalho fragmentado e maquinal do mundo capitalista.

Então, mesmo que a arte não mude a vida, o que causa tristeza em muitos autores, ela dá a ver o mundo reificado e traz a nostalgia de um mundo pré-capitalista. Segundo Hermenegildo Bastos: “A palavra poética é a melancolia do mundo, o mundo em que homens e coisas não se estranhavam. O mundo não-reificado.” (2008, p. 8). E como não podemos voltar no tempo, a arte acena para o futuro, para a superação do mundo reificado.

Na época da autora, e meados dos anos 1960 e 1970, a arte também lutava para não virar mercadoria e por isso ela se fecha, como no romance em estudo, oferecendo resistência ao leitor. Ela se autoironiza, ironiza o mundo mercadológico.

Clarice inicia o romance em sua “Dedicatória”: “Esse é como um livro qualquer”. Em *A hora da estrela*, ela levará ao extremo sua crítica à indústria cultural, com uma forma “desleixada”, em que o narrador-personagem confessa que seu livro está sendo financiado pelo maior refrigerante do mundo e trata seu romance como “esta coisa aí”.

²⁸ Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=zjQ5PSEOd1U>>. Acesso em: 25 jun. 2010.

Como foi dito, essas obras foram produzidas num período em que o Brasil passa por intensa modernização, a indústria cultural amplia o seu domínio, e artistas, como a autora, lutam para que a arte não se transforme também em pura mercadoria.

Por isso a autora não tinha apego a seus livros, conta que não relia nenhum deles, e considerava cada livro feito um livro morto, ou seja, quando seu livro fazia parte do mundo do mercado, já virava coisa sem vida, o que não a interessava mais.

No entanto, mesmo Clarice se desfazendo de sua obra, como era comum em sua época, pois o artista não queria se confundir com um especialista ou um profissional, alguém participante do mundo do espetáculo ou do mercado, ela acreditava na literatura como fonte de conhecimento e horizonte de liberdade. Segundo a própria autora Clarice Lispector:

Cada sintaxe nova é então reflexo indireto de nossos relacionamentos, de um maior aprofundamento em nós mesmos, de uma consciência mais nítida do mundo e do nosso mundo. Cada sintaxe nova abre então pequenas novas liberdades. Não as liberdades arbitrárias de quem pretende variar, mas uma liberdade mais verdadeira e esta consiste em descobrir que se é livre. Isso não é fácil. Descobrir que se é livre é uma violentação criativa. Nesta se ferem escritor e língua. Qualquer aprofundamento é penoso. Ferem-se, mas reagem vivos (CLARICE apud ABDALA Jr., 1996, p. 206).

E Hermenegildo Bastos completa:

A literatura se distanciou do mundo porque se fez crítica. Ela é, pois, a antítese da sociedade moderna, capitalista, a da forma-mercadoria, que reduz a natureza e os homens a coisas. O prazer que nos transmite a arte surge da compreensão de que um mundo outro é possível – o da liberdade. Enquanto o mundo da liberdade não existe, a arte é um consolo, um substituto, um sintoma, ou uma recusa? É necessário que o leitor tenha a chave para ativar uma dessas possibilidades e, assim, compartilhar a liberdade no efêmero da obra (2008, p. 3).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que –
que elas esqueceram. E nem sabem mais que esqueceram o que
esqueceram”*

(Clarice Lispector, 1964)

A *paixão segundo G.H.* se deu num momento de progresso brasileiro na indústria, na política e na arte²⁹. Nesse período, o Brasil passou por intensa modernização, com a chegada da televisão, de empresas, a urbanização era crescente. A indústria cultural ampliou cada vez mais o seu domínio. Artistas, como Clarice, lutaram para que a arte não se transformasse também em mercadoria.

A década de 1960 em especial é a época da “consciência dilacerada do atraso” – caracterizada como o momento de especialização do autor, no qual este poderia sobreviver como escritor – e corresponde à época em que a arte perde sua função. Seguindo Avelar (2003), o *boom* da América Latina é uma literatura que trata de uma perda ou de um luto.

O intelectual brasileiro, que outrora tinha o empenho de formar a nação, passa a não ter mais essa missão. A nova arte se desfaz da tradição, volta ao mito, ao místico, questiona a si mesma, ao mesmo tempo em que luta para que sua “aura” não acabe. Por isso é comum vermos em entrevistas os autores se considerando amadores e não escritores.

A arte desse período tem profunda revolta com o mercado das artes, ela resiste à ameaça de a arte se transformar em produto de entretenimento, por isso tenta resistir ao próprio sucesso de vendas, forja uma resistência não à modernização, porque esta é incorporada à forma artística, mas ao apagamento da memória ou à total reificação.

E em autores como: Juan Rulfo, Cortázar, Llosa, Gabriel García Marquez, Guimarães Rosa, que eram contemporâneos de Clarice, evidenciamos o realismo mágico, em que duas lógicas eram sobrepostas, a pré-capitalista e a capitalista-moderna.

Em *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Marquez, obra que trata da fundação de uma cidade em um tempo primitivo, com a chegada da modernização (a indústria Bananeira), o sentimento de segurança é perdido, as duas lógicas não conseguem conviver entre si. É muito interessante a descrição do assombro de algumas pessoas com a eletricidade, ou com a chegada do gelo. O mesmo acontece em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, em que temos uma cidade fantasma, constituída pelos mortos do lugar, ou pelas lembranças do lugar. Seus habitantes, que eram

²⁹ Um progresso, que, concordando com Walter Benjamin, é uma catástrofe: “A assimilação de progresso e catástrofe tem, antes de mais nada, uma significação histórica: do ponto de vista dos vencidos, o passado não é senão uma série interminável de derrotas catastróficas” (LOWI, 2002, p. 204).

pobres, viveram em uma época de transição na história mexicana e foram devastados pela modernização. Temos também contos como “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa, em que um índio está perdido no mundo moderno, pois sua tribo já não existe mais e ele tenta retornar à natureza, vivendo como uma onça.

Clarice tem em comum com esses autores o tempo cíclico, a presença do mito, do místico, a presença das duas lógicas supracitadas e o fato de todos terem bebido da fonte de James Joyce. No Brasil, não houve predomínio do realismo mágico, mas havia duas lógicas sobrepostas que perpassaram a literatura até esse momento. Da autora, diz Avelar:

No Brasil, onde o fantástico e o mágico não foram tendências literárias dominantes, aflora, não obstante, um conflito entre lógicas opostas ao longo da tradição moderna, desde o Macunaíma, de Mário de Andrade (no qual o ai, que preguiça! do anti-herói negava o mundo do trabalho racionalizado como um flâneur tropical), às consequências atormentadas dos personagens de Clarice Lispector, ainda capazes de encontrar na contemplação de objetos cotidianos (como a barata em *A paixão segundo G.H.*) uma iluminação epifânica que pudesse reordenar uma experiência reificada (2003, p. 91).

A literatura de Clarice ainda está permeada dessas duas lógicas, trata-se de uma visão de mundo que será dizimada com o início das ditaduras. Na alegoria da literatura dos anos 1970, não há mais o enfrentamento de duas lógicas como no realismo mágico. Os conflitos presentes em romances como *A paixão segundo G.H.* desaparecem, e no seu lugar, passa a vigorar uma lógica só.

O enfrentamento de ordens opostas dá lugar a um sepultamento total da lógica alternativa, seja cosmogônico-pré-capitalista, seja estético-epifânica, pela racionalidade das tiranias retratadas [...] a aterradora totalidade permanece indecifrável [...] o fundamento último se tornou invisível (AVELAR, 2003, p. 91).

Essa realidade última ou outra lógica tão buscada n’*A paixão* já não mais se fará presente.

Clarice acirrará sua crítica ao mundo social na segunda fase da sua obra, em que passará a escrever por encomenda. São livros dessa fase *Uma aprendizagem*, seguindo-se *Via crucis do outro* até culminar em *A hora da estrela*. Neste último, a estética do feio, do mal-feito, será levada a cabo como protesto e crítica do mundo da indústria cultural (Cf. AREAS, 2003).

No romance, G.H. luta contra a transcendência para não sair da imanência, como uma possível saída do mundo utilitário moderno. Mas, como verificamos, essa saída representa o absolutismo da reificação. Curiosamente, a literatura que se seguiu anos depois, pós-ditadura³⁰, é uma literatura imanente, o presente torna-se absoluto, sem memória histórica, sem outra lógica que possa resistir, sem nada que cause epifania ou aponte para o mundo pré-capitalista. Teria o texto clariciano prefigurado esse tempo?

Trabalhar um texto cheio de “camadas”, extremamente complexo e que sugere muitas leituras constituiu-se em um imenso desafio, principalmente porque o objetivo é buscar vinculações com o real.

Essa complexidade do texto literário, no entanto, não é devida ao “gênio” de Clarice, mas sim à realidade, que se mostrou, em dado momento histórico, complexa. A forma literária, que vem representando o mundo ocidental, também alcança um nível grande de maturidade de expressão.

Assim como o romance teve o desafio de se acercar da realidade, a crítica sobre ele que deseja buscar correspondências com o real também terá um grande desafio de se acercar do texto, sem a precipitação de afirmar que ele representa diretamente o momento ditatorial, porque foi escrito em 1964, embora a narrativa capte os anos 60 como foi aludido.

A maioria das críticas fazia um trabalho incessante com essa obra, mas poucas se interessavam em chegar à realidade social, que foi o objetivo deste trabalho.

Para, então, nos acercarmos do texto clariciano, a dissertação foi iniciada tentando responder, primeiramente, por que a autora é considerada exceção no País, pois a maioria da sua fortuna crítica desliga o seu texto da realidade, tanto para exaltá-la, como para desprezá-la, ao dizer que Clarice não tinha preocupações sociais.

³⁰ De acordo com Avelar (2003), na época das ditaduras militares, marca-se a transição do Estado ao mercado, ou simplesmente da estética para a política. Se para alguns, com o governo que se seguiu à ditadura, ter-se-ia voltado à democracia, mas o que acontece foi que as ditaduras preparam essa nova democracia para o domínio do mercado, ou seja, o mercado é vencedor.

Trabalhamos, pois, com a linha teórica que percebe a obra de arte como realista, inclusive as herméticas, porque a arte representa uma concepção a priori da natureza, que será sempre histórica. E quando o texto atinge uma maturidade artística, de repensar o próprio meio de expressão, as forças ocultas que movimentam a sociedade são reveladas, algo que ocorre em *A paixão segundo G.H.*

Clarice daria, portanto, continuidade à tradição literária brasileira ao mesmo tempo em que rompe com ela. A ruptura é no sentido de evidenciar a crise da representação, por perceber o texto como discurso e retrabalhar a expressão.

Na análise do romance, percebemos que G.H. tenta sair do mundo humano utilitário, que se apresenta como misterioso, em que a classe marginalizada, simbolizada por Janair, é tratada como coisa, e a elite, simbolizada por G.H., se percebe como coisa, para outro mundo misterioso, em que estaria a essência da vida. Porém, o que seria uma “solução” para os conflitos de G.H., que seria essa morte do “eu” humanizado, se apresenta como mais um engodo ou simplesmente a encenação do predomínio da reificação.

No entanto, essa experiência de G.H. é a narração de algo que já aconteceu, e a dificuldade de transmitir o seu itinerário é o que está em primeiro plano na narrativa. A forma em *A paixão segundo G.H.* dramatiza a criação de uma forma de artística, pois “Criar [...] é correr o grande risco de se ter a realidade.” (p. 21).

O romance, portanto, dentre outras coisas, encena a dificuldade de apreensão da totalidade na modernidade, a reificação do humano e os limites da literatura, que representa esse mundo.

Esta dissertação tentou demonstrar de alguma maneira como o romance *A paixão segundo G.H.* capta a realidade, no entanto, não esgota suas “camadas”, que sempre vão sugerir novas leituras.

Referências

Obras de Clarice Lispector:

- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *O lustre*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- _____. *Cidade Sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.
- _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A mulher que matava peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *A Vida Íntima de Laura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Quase de Verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- _____. *Correspondências/Clarice Lispector*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Fortuna crítica sobre a obra de Clarice Lispector:

ABDALA Jr., B.; CAMPEDELLI, S. Y. Vozes da crítica. In: NUNES, B. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

ALMINO, J. De Machado a Clarice: a força da literatura. In: MOTA, C. G. (Org.) *Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)*. A grande transação. São Paulo: SENAC, 2000.

ALONSO, M. A narrativa poética em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. In: Clarice em cena: 30 anos depois. *Anais...* UnB, 2008.

AMARAL, E. *O leitor segundo G.H.: uma análise do romance A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. 1. ed. São Paulo: Ateliê, 2005.

AREAS, V. *Com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Eppur, se Muove*. In: _____. *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

BASTOS, H. O custo e o preço do desleixo: trabalho e produção em *A hora da estrela*. *Revista brasileira de literatura comparada*, n. 6, 2002. p. 141-150.

BORELLI, O. A difícil definição. In: NUNES, B. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

BUENO, L. Clarice, Guimarães e antes. *Revista Teresa*. São Paulo, n. 2, 2001.

CANDIDO, A. No raiar de Clarice. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. No começo era de fato o verbo. In: NUNES, B. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Iniciação à literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CHIAPPINI, L. Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar: leitura de Clarice Lispector. *Literatura e sociedade*, São Paulo: USP/FFLCH, n. 1, 1996.

FERREIRA, T. C. M. *Eu sou uma pergunta: uma biografia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FITZ, E. E. O lugar de Clarice Lispector na história da literatura ocidental: uma avaliação comparativa. In: AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

FRONCKOWIAK, A. O ato de narrar em *A paixão segundo G.H.* In: ZILBERMAN, R. et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

GOTLIB, N. B. *Clarice: Fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

GUIMARÃES, A. M. A. *A encenação do real: uma leitura lacaniana de A paixão segundo G.H. e Água Viva*. 2003. 169 f. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

HOLANDA, S. B. de. Tema é técnica. In: AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

KOTHE, F. R. Clarice Lispector. In: _____. *O Cânone Republicano II*. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

LIMA, L. C. A mística ao revés de Clarice Lispector. In: NUNES, B. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

MORAES, V. L. B. A vida é um estado de contato: o caminho da paixão. In: Clarice em cena: 30 anos depois. *Anais...* UnB, 2008.

MOSER, B. *Clarice: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Introdução do coordenador. In: _____. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

_____. Nota filológica. In: _____. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

OLIVEIRA, S. R. de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

PESANHA, J. A. M. P. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. In: AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

PRADO Jr., P. W. O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime. In: AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

ROSENBAUM, Y. *Metamorfoses do mal*. São Paulo: Edusp, 1999.

SÁ, O de. *A Escritura de Clarice Lispector*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume 2004.

SANT'ANNA, A. R. de. O ritual epifânico do texto. In: NUNES, B. (Coord.). *A paixão segundo G.H.* edição crítica. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.

SANTIAGO, S. A aula inaugural de Clarice Lispector. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SOUSA, R. B. *Uma tessitura invisível, outra dissimulada: tradição e crítica social em Clarice Lispector*. 2007. 68 f. Monografia. Brasília: Universidade Católica de Brasília, 2007.

_____. A via-crúcis de GH: em busca da crítica social em Clarice Lispector. In: *Clarice em cena: 30 anos depois*. *Anais...* UnB, 2008.

SOUZA, G. de M. O lustre. In: AREAS, V.; WALDMAN, B. (Org.). *Remate de males*, São Paulo, n. 9, 1999.

WASSERMAN, R. R. M. Clarice Lispector: tradutora em *A Paixão Segundo G.H.* In: ZILBERMAN, R. et al. *Clarice Lispector: a narração do indizível*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, EDIPUC, Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

VASCONCELOS, A. A. *A crítica social de Clarice Lispector: uma abordagem dialética*. Brasília, 1983. 164 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, 1983.

Demais referências:

ADORNO. T. Palestra sobre Lírica e Sociedade. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO; HORKHEIMER. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

AVELAR, I. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ASSIS, M. Instinto de nacionalidade. Disponível em: <http://pt.wikisource.org/wiki/Not%C3%ADcia_da_Atual_Literatura_Brasileira_-_Instinto_de_Nacionalidade>. Acesso em: 3 nov. 2009.

AUERBACH. E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BASTOS, H. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*: Brasília: Editora UnB, 1998.

_____. As artes da ameaça: um percurso de *Vidas secas* a Meu tio o iauaretê. *cultura crítica*, v. 8, p. 46-51, 2009. Disponível em: <<http://www.apropucsp.org.br/apropuc/index.php/revista-cultura-critica/41-edicao-no08/550-as-artes-da-ameaca-um-percurso-em-vidas-secas-e-meu-tio-o-iauarete?format=pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2010.

_____. “As cousas têm aspectos mansos”: metáforas da ameaça na poesia de Manuel Bandeira. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX E ENGELS, 6., São Paulo, 2009. *Anais...* São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/cemarx/coloquio/Docs/gt7/Mesa1/as-cousas-tem-aspectos-mansos-metaforas-da-ameaca-na-poesi.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2010.

_____. Literatura como trabalho e apropriação: um esboço de hermenêutica. *Remate de Males*, v. 28.2, p. 13-28, 2008. <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/viewFile/861/627>>. Acesso em: 5 jun. 2010.

_____. Nosso tio, o João. *UnB revista*, Brasília, v. 5, n. 10, p. 114-115, 2004.

_____. Formação e representação. *Cerrados*. Brasília: UnB, n. 21, 2006.

_____. *Dos criminosos e seus relatos: negatividade e aporia* em Juan Rulfo. *Cerrados: revista do curso de pós-graduação em literatura*, Brasília, n. 15, p.125-143.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1976.

BRUNACCI, M. I. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora Unicamp e Edusp, 2006.

CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo, Nacional, 1965.

_____. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Literatura de dois gumes. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/literaria/lit2gumes.html>>.

_____. Introdução. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo & fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CHIAPINNI, Lígia. *Foco narrativo: ou polêmicas em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 1994.

CORREIA, A. L. dos R. Lúcio Cardoso e a crônica da ruína e da desagregação em região periférica. *Interdisciplinas*. Brasília, ano 3, v. 5, n. 5, jan. de 2009.

_____. Na “Estrada do Acaba Mundo”. Fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. 2004. 241 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, 2004.

DENIS, Ferdinand. Considerações sobre o caráter que a poesia deve assumir no novo mundo. In: *Resumo da história literária do Brasil*. Tradução e notas de Guilhermino César. Porto Alegre: Lima, 1968. p. 29-39.

DUARTE, R. A. de P. *Mimeses e racionalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1993. (Coleção filosofia).

EAGLETON, T. *A ideologia estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

_____. *Jesus Cristo: os evangelhos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FRANCO JÚNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

JAUSS, H. R. El arte como anti-natureza. A propósito del cambio de orientación estética después de 1798. In: *Avances em Teoria de la literatura (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)*. Santiago: Universidade Santiago de Compostela, 1994.

LIMA, M. H. de. A identidade trágica do jagaretê. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. Artigos da seção livre. PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 04 N. 01 – jan./jun. 2008.

LUKACS, G. *Estética: la peculiaridade de lo estético*. Barcelona-Mexico: Ediciones Grijalbo, S. A., 1967.

_____. *Realismo e existencialismo*. São Paulo: Arcádia, 1967.

MARCUSHI, L. A. *Produção textual, análises de gêneros e compreensão*. Parábola, 2008.

MARX, K. *Manifesto do partido comunista*. São Paulo: Global, 1981.

_____. *Manuscritos econômicos filosóficos*. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1844/manuscritos/index.htm>>. Acesso em: 28 abr. 2010.

_____. *O capital*. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1, livro 1.

MARX, K.; ENGELS. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MÉSZAROS, I. *Marx: teoria da alienação*. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1981.

NOGUEIRA, W. O retorno impossível. In: *Mitologia rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

PILATI, A. *O instinto machadiano*. Disponível na plataforma do curso de Letras da UAB, na disciplina Historiografia literária brasileira: <www.uab.unb.br>. Acesso em: set. 2009.

_____. *O poeta nacional sem nação: impasses da formação do Brasil na lírica de Carlos Drummond de Andrade*. 2007. Tese (Doutorado em literatura brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Texto e contexto II*. São Paulo: Editora Unicamp, Edusp, Perspectiva, 1993.

SANTIGO, S. Aula inaugural de Clarice Lispector: cotidiano, labor e esperança. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SARTRE, J. P. *Que é literatura*. São Paulo: Ática, 1993.

SCHWARZ, R. *Idéias fora do lugar*. Disponível em: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_01.htm>. Acesso em: 14 out. 2009.

_____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

_____. Entrevistas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 de agosto de 2007.

_____. Tira-dúvidas com Roberto Schwarz. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 58, 1999.

SERNA, J. A. R. de la. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.

SOUSA, G. H. P. *O uso da palavra em Nathalie Sarraute*. Brasília: Centro de Estudos em Educação Linguagem e Literatura, 2010.

ZIZEK, S. Como Marx inventou o sintoma. In: _____. (Org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto, 1996.

Outras obras literárias citadas:

ASSIS, M. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática: 1985.

MARQUEZ, G. G. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Record. 1967.

ROSA, G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Meu tio o iauaretê*. In: *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RULFO, J. *Pedro Páramo*. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

WOOLF, V. *Passeio ao Farol*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Sites visitados:

<www.uab.unb.br>

<http://pt.wikisource.org/wiki/Not%C3%ADcia_da_Atual_Literatura_Brasileira_-_Instinto_de_Nacionalidade>

<http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/schwarz/schwarz_01.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=9n_jqDxEW9s>

<<http://www.esnips.com>>

<<http://www.paroquias.org/biblia/?m=5&n=15>>