



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

Programa de Pós-Graduação em Letras

WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”: A *PAIXÃO SEGUNDO G.H.*,
DE CLARICE LISPECTOR

FORTALEZA
2009



WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”: *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*,
DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida à Coordenação do
Curso de Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
à obtenção do grau de Mestre em Literatura
Brasileira. Área de concentração:
Letras, sob a orientação da Prof^a. Dr^a Odalice
de Castro Silva

FORTALEZA
2009

"*Lecturis saludem*"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

C98a

Cunha, Weslei Ribeiro da.

Uma "alegria difícil" [manuscrito] : A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector / por Weslei Ribeiro da Cunha. – 2009.

140 f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 27/05/2009.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva.

Inclui bibliografia.

1- LISPECTOR, CLARICE, 1925-1977. A PAIXÃO SEGUNDO G.H. : ROMANCE – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO. 2- LISPECTOR, CLARICE, 1925-1977 – LIVROS E LEITURA. 3-INFLUÊNCIA(LITERÁRIA, ARTÍSTICA, ETC.). I-Silva, Odalice de Castro, orientador. II- Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em Letras. III- Título.

CDD(22ª ed.) B869.34

85/09

WESCLEI RIBEIRO DA CUNHA

UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”: *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*,
DE CLARICE LISPECTOR

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira. Área de concentração Letras, sob a orientação da Prof^a Dr^a Odalice de Castro Silva.

Aprovada em ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Raimundo Ruberval Ferreira
Universidade Estadual do Ceará-UECE

Prof. Dr^a Ivone Cordeiro Barbosa
Universidade Federal do Ceará-UFC

A Jesus Cristo, o grande e maior Mestre

A Antônio Cardoso Ribeiro e Luiza Ribeiro
Cunha, meus pais e meus mestres.

A todos os meus professores, das séries
iniciais à Pós-Graduação.

Agradeço a força que Deus tem me concedido para sempre trabalhar persistentemente e pelo discernimento que Ele me oferece para que eu amplie minhas leituras de mundo sem desacreditar de Sua grandeza.

Ao incomensurável amor dos meus pais por mim e meus irmãos, ao carinho, à força e dedicação da minha família e de familiares, dos meus professores e amigos, a quem sou eternamente grato. Essa força sedimenta o meu itinerário rumo ao conhecimento, à realização dos meus sonhos.

Em especial, à admirável Prof^a Odalice de Castro Silva, por quem tenho profunda admiração e respeito. Agradeço pela sábia orientação, pelo compromisso e competência enquanto professora, pelo amor que ela desperta pela Literatura.

À FUNCAP, pela bolsa concedida ao longo do Curso.

Visão de Clarice Lispector

Clarice,
veio de um mistério, partiu para outro.

Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial,
era Clarice viajando nele.

Era Clarice bulindo no fundo mais fundo,
onde a palavra parece encontrar
sua razão de ser, e retratar o homem.

O que Clarice disse, o que Clarice
viveu por nós em forma de história
em forma de sonho de história
em forma de sonho de sonho de história
(no meio havia uma barata
ou um anjo?)
não sabemos repetir nem inventar.
São coisas, são jóias particulares de Clarice
que usamos de empréstimo, ela dona de tudo.

Clarice não foi um lugar-comum,
carteira de identidade, retrato.
De Chirico a pintou? Pois sim.

O mais puro retrato de Clarice
só se pode encontrá-lo atrás da nuvem
que o avião cortou, não se percebe mais.

De Clarice guardamos gestos. Gestos,
tentativas de Clarice sair de Clarice
para ser igual a nós todos
em cortesia, cuidados, providências.

Clarice não saiu, mesmo sorrindo.
Dentro dela
o que havia de salões, escadarias,
tetos fosforescentes, longas estepes,
zimbórios, pontes do Recife em bruma envoltas,
formava um país, o país onde Clarice
vivia, só e ardente, construindo fábulas.

Não podíamos reter Clarice em nosso chão
salpicado de compromissos. Os papéis,
os cumprimentos falavam em agora,
edições, possíveis coquetéis
à beira do abismo.

Levitando acima do abismo Clarice riscava
um sulco rubro e cinza no ar e fascinava.

Fascinava-nos, apenas.
Deixamos para compreendê-la mais tarde.
Mais tarde, um dia... saberemos amar Clarice.

Carlos Drummond de Andrade (apud GOTLIB:1998, p.484-485)

“Ah, meu amor, não tenhas medo da carência: ela é o nosso destino maior. O amor é tão mais fatal do que havia pensado, o amor é inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão.”

Clarice Lispector

RESUMO

A presente Dissertação pretende verificar a consolidação de um novo estilo de escrita, resultante do processo de formação literária e cultural de Clarice Lispector (1920-1977), sobretudo no que concerne à apropriação e transformação de leituras realizadas por ela, para análise e interpretação de *A paixão segundo G.H.* (1964). Para tanto, apresentaremos o contexto em que se insere o universo ficcional clariceano, sedimentado por uma fortuna crítica da obra em estudo, a partir das categorias “campo literário” e “contexto”, juntamente com as idéias de “paratopia do escritor” e “tribos” literárias, categorias desenvolvidas, respectivamente, por Pierre Bourdieu, com *As regras da arte* (1996) e Dominique Maingueneau, com *O contexto da obra literária* (2001), a fim de compreender e discutir a condição da escritora em face do embate de forças ideológicas, históricas, filosóficas, literárias, em conflito ao longo da elaboração de sua obra. Dessa forma, faremos um levantamento de leituras de Clarice Lispector e destacaremos as influências de leitura exercidas pelas obras *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse e *Crime e Castigo* (1866), de Fiodor Dostoiévski, utilizando os processos metodológicos de análise e interpretação comparativas, para, com isso, investigar o confronto da escritora com a linha dominante do romance brasileiro, marcado, principalmente, pelo viés sociológico, compreendendo a poética clariceana numa continuidade, uma tradição. Refletiremos, com isso, acerca dos desdobramentos do processo de desleitura da escritora, no tocante às relações intrapoéticas, bem como quanto ao confronto de sua poética com a tradição literária brasileira, sob a concepção de influência do crítico Harold Bloom, em *A Angústia da influência* (1991) e *O mapa da desleitura* (1995). Pretendemos, assim, fazer uma análise da superação das influências de leituras, a partir da qual podemos perceber a construção de uma nova obra, como expressão de uma autoria “autônoma”, sob as categorias estilo, linguagem e escritura, na concepção barthesiana, com *O grau zero da escrita* (1953) e *O rumor da língua* (1977), bem como verificaremos a importância do recurso intertextual paródico, nesse processo de desapropriação poética. Portanto, é mister à tessitura poética de *A paixão segundo G.H.* a contestação, a descoberta de novas possibilidades de leitura da realidade, como também podemos verificar uma problematização de como se engendra a construção do texto metafórico, por meio de uma *via crucis* imanentista, do ser e da

linguagem, o “esforço humano” de Clarice Lispector, a sua paixão: uma “alegria difícil”. Este trabalho integra a pesquisa “Histórias de Leitura: Bibliotecas Pessoais”, sob a Coordenação da Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro Silva, do Programa de Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira, da Universidade Federal do Ceará.

Palavras-chave: campo literário, influências de leitura, escritura, estilo, Clarice Lispector.

RESUMÉ

Cette Dissertation a l'intention de vérifier la consolidation d'un nouveau style d'écriture, résultant du processus de formation littéraire et culturelle de Clarice Lispector (1920-1977), surtout concernant l'appropriation et la transformation des lectures faites par elle même, pour l'analyse et l'interprétation de *La passion selon G.H.*(1964). Dans ce travail, nous présentons le contexte où l'univers fictionnel *clariceano* s'insère, basé sur les critiques de l'oeuvre étudiée d'après les catégories "champs littéraire" et "contexte" alliés aux idées de la "paratopie de l'écrivain" et des "tribus" littéraires, catégories développées, par Pierre Bourdieu, dans *Les Règles de l'Art* (1996) et Dominique Maingueneau, dans l'oeuvre *Le contexte de l'oeuvre littéraire* (2001), afin de comprendre et discuter la condition de l'écrivaine face au combat d'idées entre les forces des ideologies, les forces historiques, philosophiques, littéraires, en conflit tout au long de sa création. A partir des lectures de Clarice Lispector, nous mettons en évidence l'influence de la lecture de l'oeuvre *Les loups des Steppes* (1927), de Hermann Hesse et *Crime et Chatiment* (1866), de Fiodor Dostoïevski, utilisant les processus méthodologiques d'analyse et d'interprétation comparatives, pour scruter sur la mise en présence de l'écrivaine face à la ligne dominante du roman brésilien, marqué, principalement, par le biais sociologique, comprenant la *poétique clariceana* dans une continuité, dans une tradition. Nous réfléchissons à propos des débordements du processus de desappropriation de l'écrivain, en ce qui concerne les relations *intrapoétiques* et le conflit entre sa poétique et la tradition littéraire brésilienne sous le concept de Harold Bloom, dans *L'angoisse de l'influence*(1991). Nous proposons une analyse où l'auteur a surmonté l'influence des lectures, et a créée une nouvelle oeuvre, comme l'expression d'un auteur "autonome", sous les catégories style, langage et écriture chez Barthes, avec "Le degré zéro de l'écriture" (1953) et "*Le bruissement de la langue*" (1977) et nous attestons l'importance des outils intertextuels en parodie dans le processus de desappropriation poétique. Alors, c'est remarquable dans la tessiture poétique de *La passion selon G.H.* l'action de contester, la découverte d'autres modes de lecture de la réalité, et aussi la façon de problématiser la construction du texte métaphorique, à ravers la *via crucis* imanentiste, de l'être et du langage, "l'effort humain" de Clarice Lispector, sa passion: une "joie difficile". Ce

travail intègre la recherche “Histoires de Lecture: Bibliothèques Personnelles”, qui appartient au Groupe de Recherche “ Les spaces de la Lecture: « Canons et Bibliothèques », sous la direction de la professeure. D.a. Odalice de Castro Silva, du Programme de Pós-Graduation en Lettres–Secteur Littérature Brésilienne, de l’Université Fédérale du Ceará.

Mots-clés: champs littéraire, influence de lecture, écriture, style, Clarice Lispector.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
2. VIVER SERÁ RELATÁVEL?	21
2.1 “BREVE SÉCULO XX”: O QUE ACONTECEU?	23
2.2 “CORRER O GRANDE RISCO DE SE TER A REALIDADE”	38
3. O PROCESSO DE ESCREVER É DIFÍCIL?	54
3.1. PAIXÃO PELOS LIVROS: INFLUÊNCIAS DE LEITURAS	60
3.2. “TEXTOS DE FRUIÇÃO” E ILAÇÕES NIETZSCHEANAS	72
4. A LINGUAGEM COMO ESFORÇO HUMANO	88
4.1. DESVELAMENTO DO RITUAL: UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”	100
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
6. REFERÊNCIAS	119
7. ANEXOS	125
8. CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES	139

UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”: A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR



1

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR: 1998, p.7)

¹ Clarice escrevendo quando está de férias no Brasil em 1954 (GOTLIB: 2008, p. 313).

1. INTRODUÇÃO:

Este trabalho pretende verificar a consolidação de um novo estilo de escrita, resultante do processo de formação literária e cultural de Clarice Lispector (1920-1977), sobretudo no que concerne à apropriação e transformação de leituras realizadas por ela, para análise e interpretação de *A paixão segundo G.H.*. Dos trinta e sete anos de atividade literária, esta obra, publicada pela primeira vez em 1964, representa, para a crítica, a maturação de processos estilísticos e temáticos experimentados desde o seu primeiro romance.

A contextualização da vida e de sua obra compreende um dos fundamentos importantes deste estudo, uma vez que uma obra literária não existe por si mesma, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras, bem como ao seu tempo.

No primeiro capítulo, “Viver será relatável?”, examinaremos a formação literária e cultural da escritora, a partir das categorias “campo literário” e “contexto”, juntamente com as idéias de “paratopia do escritor” e “tribos” literárias, categorias desenvolvidas, respectivamente, por Pierre Bourdieu, com *As regras da arte* (1996) e Dominique Maingueneau, com *O contexto da obra literária* (2001), a fim de compreender e discutir a condição da escritora em face do embate de forças ideológicas, históricas, filosóficas, literárias, em conflito, ao longo da elaboração de sua obra.

No que se refere à vida e à obra de Clarice Lispector, é evidente a atuação de uma complexa interdependência dos âmbitos contextual e biográfico. Clarice Lispector nasceu em 1920, numa pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, quando a família estava em viagem. A terra natal, a Rússia, estava sob os impactos da Primeira Guerra Mundial e sob grandes transformações, por consequência da revolução Russa de 1917.

Assim, estabelecendo como lastro crítico-biográfico a obra *Clarice: uma vida que se conta* (1995), de Nadia Batella Gotlib, verificaremos o itinerário dos membros

da família Lispector em direção à América. Chegados ao Brasil, aportaram em Alagoas, quando Clarice Lispector era ainda recém-nascida. Destacaremos, de fatos importantes de sua formação, da infância e adolescência no Recife, à consolidação de sua formação no Rio de Janeiro, onde iniciaria sua produção ficcional. Mister se faz também destacar o período em que ela esteve, enquanto mulher de diplomata, no exterior – Nápoles, Berna, Torquay, Washington, sob os efeitos do cataclísmico contexto da Segunda Guerra Mundial.

Conforme Pierre Bourdieu (1996, p.243), “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo”. Dessa trajetória social, a obra traz, em sua imanência, um conhecimento específico, que, no entanto, pode ir além, na medida em que interage com a sociedade, através de leituras diversificadas, sob pontos de vista que se contrastam, ao longo da História.

O primeiro capítulo divide-se em duas partes: 1.1- “Breve Século XX: o que aconteceu!” e 1.2- “Correr o grande risco de se ter a realidade”. Assim o fizemos para melhor sistematizar o debate entre Literatura e História, procurando promover um diálogo com o texto literário de Clarice Lispector, junto à reflexão acerca da condição da escritora em face das angústias de seu tempo.

Para tanto, contamos com a fundamentação teórico-crítico-historiográfica de Eric Hobsbawn, com *Era dos extremos: o breve século XX* (2002), que delineia uma visão panorâmica acerca dos principais fatos e idéias que marcaram o período em que se insere a escritora e sua obra; de Nicolau Sevcenko, com *A corrida para o século XXI* (2001) e *Literatura como missão* (2003), que compreende uma reflexão sobre a condição do escritor, ao longo de sua produção ficcional, em face de tensões sociais; de Gilberto de Melo Kujavski, com *A crise do século XX* (1991), a qual investiga a origem dessa crise, a partir da quebra dos padrões da vida cotidiana, bem como aprofundamos a discussão acerca dessa “crise dos fundamentos da vida humana”, sob o viés filosófico do pensador Walter Benjamin (1842-1940), no que concerne ao conceito de História, assim como quanto à reflexão do pensador no tocante aos movimentos totalitários, em *Magia e técnica, arte e política* (1994).

No que diz respeito à relação entre a obra de Clarice Lispector e a tradição literária brasileira, as considerações do crítico e historiador Antonio Candido sobre sistema literário e sobre a relação entre escritor e sociedade exercem significativa contribuição para discutirmos esse confronto, a partir de *Formação da Literatura Brasileira* (1959) e de *Literatura e Sociedade* (1967), além de ensaios críticos de sua autoria a respeito da recepção da obra da escritora.

Acompanha também essa discussão uma parte da relevante fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, na qual se inserem os críticos Benedito Nunes, Olga de Sá, Luis Costa Lima, Nadia Batella Gotlib, Affonso Romano de Sant'Anna, Benjamin Abdala Junior, Samira Campedelli, Tereza Montero e Licia Manzo, que organizaram livros de correspondências da escritoras com suas irmãs e com outros amigos e intelectuais, bem como o suporte crítico de *A paixão segundo G.H. Edição crítica* (1988), organizada por Benedito Nunes.

No segundo capítulo, “O processo de escrever é difícil?”, faremos um levantamento de leituras de Clarice Lispector ao longo de sua formação literária e cultural. Destacaremos, principalmente, as influências de leitura exercidas pelas obras *O lobo da estepe* (1927), de Hermann Hesse e *Crime e Castigo* (1866), de Fiodor Dostoievski, utilizando os processos metodológicos de análise e interpretação comparativas, para, com isso, investigar o confronto da escritora com a linha dominante do romance brasileiro, marcado, principalmente, pelo viés sociológico, compreendendo a poética clariceana numa continuidade literária, uma tradição². Conforme Harold Bloom, em *O mapa da desleitura* (2005, p.43), “a tradição literária começa quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio antes dele”.

² Conforme destaca Harold Bloom (1995, p.43), tradição, em latim *traditio*, etimologicamente significa uma passagem ou dádiva, uma entrega, uma desistência e, portanto, até uma rendição ou traição. No sentido em empregado pelo crítico, *traditio* é latim apenas na linguagem; o conceito deriva profundamente do Mishnah hebraico, uma entrega oral ou transmissão de precedentes orais, do que se descobriu funcionar, do que foi instruído com sucesso.

Nessa perspectiva, Harold Bloom (2005, p.43) considera que “a tradição é influência que se estende além de uma geração, um transportador de influência”. Com efeito, verificaremos o conflituoso processo que integra a obra de Clarice Lispector ao nosso sistema literário, sua luta contra a presença de uma linha dominante do romance brasileiro, contrastando as críticas de Álvaro Lins (1912-1975), em seu artigo “Clarisse Lispector: uma experiência incompleta” (sic), à de Benedito Nunes, em “O naufrágio da introspecção”, bem como à leitura de Antonio Candido e outros críticos que integram a já mencionada fortuna crítica da obra, a qual nos esclarece, consistentemente, um sentido do lugar da obra de Clarice Lispector na tradição literária brasileira.

De fato, podemos perceber que o embate entre o “desvio criador”, a “experiência nova” da escrita de Clarice Lispector com a linha dominante do romance brasileiro é antes inclusiva do que exclusiva. Com isso, ao escrever numa “língua borbulhante”, “que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição”, como assim considera em seu ensaio “Literatura de Vanguarda no Brasil”, presente em *Outros escritos* (2005), a escritora constrói o seu espaço, apresenta-se como uma nova voz, possibilitando novas perspectivas narrativas para a Literatura Brasileira, resultantes de desapropriações literárias, de superação dos paradigmas de leitura da escritora e de sua forma de pensar a realidade brasileira.

O segundo capítulo está dividido em duas partes, intituladas: 2.1-“Paixão pelos livros: influências de leitura” e 2.2-“Textos de fruição’ e ilações nietzscheanas”. Estabeleceremos como foco desta etapa a condição da escritora enquanto leitora. Com isso, as principais categorias de análise são influência, leitor, autor, intertextualidade³, refletidos sob o lastro teórico dos críticos Harold Bloom, com *A angústia da influência* (1991) e *O mapa da desleitura* (1995), juntamente com

³ No presente estudo, compreende-se a “intertextualidade” como uma propriedade do texto literário, cuja teoria fundamenta-se em três grandes premissas, conforme destaca Tânia Carvalho (2003, p. 72-73), a partir das concepções de Julia Kristeva, M. Bakhtin, Rifaterre, Roland Barthes, entre outros teóricos: a primeira, “que a linguagem é a única infinitude do código, depois, que o texto literário é duplo: escrita/leitura e, finalmente, que o texto é um feixe de conexões”. Nesse sentido, a palavra é “dupla”, pertence, conforme considera Tânia Carvalho (2003, p.73), “ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário”. Dessa forma, a categoria “intertextualidade” será utilizada como perspectiva de leitura de Clarice Lispector para seu processo de composição.

ensaios de Arthur Nestrovski e Sandra Nitrini, a fim de compreendermos o conceito de influência e o processo de desleitura ao longo da formação literária do escritor, no tocante às relações intrapoéticas, bem como quanto ao confronto com a tradição; Roland Barthes, com *O prazer do texto* (1982) e *O rumor da língua* (1977), com reflexões sobre leitura e linguagem poética, que seguirão ao capítulo seguinte junto à discussão sobre escrita e estilo; além de Jean Paul Sartre, com *O que é Literatura?* (1947); Ricardo Iannace, com o ensaio *A leitora Clarice Lispector* (2001), os quais acompanham a reflexão comparativa dos “textos de fruição”, *O lobo da estepe* e *Crime e Castigo*.

A partir dessas obras, podemos observar a importância, ainda que indiretamente, do pensamento de Friederich Nietzsche no universo ficcional clariceano. Deste pensador, destacaremos *O nascimento da tragédia* (1871), *Para além do bem e do mal* (1886) e *Genealogia da moral* (1887), ao analisarmos aspectos que dão consistência à tessitura poética de Clarice Lispector, como o conflito entre o apolíneo e o dionisíaco, assim como a transvaloração de valores em *A paixão segundo G.H.*

No terceiro capítulo, “A linguagem como esforço humano”, pretendemos fazer uma análise da superação das influências de leituras, a partir das quais podemos perceber a construção de uma nova obra, como expressão de uma autoria “autônoma” de Clarice Lispector. Nesse sentido, investigaremos a tessitura poética clariceana, em *A paixão segundo G.H.*, sob as categorias estilo, linguagem e escritura, na concepção barthesiana, com *O grau zero da escrita* (1953) e *O rumor da língua* (1977), bem como verificaremos a importância do recurso parodístico nesse processo de superação das influências, estabelecendo como expectativa teórica o ensaio *Paródia, paráfrase e companhia* (1985), de Affonso Romano de Sant’Anna.

Para Roland Barthes (2004, p.15), “a escrita é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”. Do embate de

idéias que acompanham o processo de composição literária de Clarice Lispector, verificaremos o estilo de escrita resultante da superação de influências, no qual se concentra essa “realidade ambígua”.

A poeticidade de *A paixão segundo G.H.* representa um patamar da produção ficcional da escritora, por desenvolver, sob condensada estrutura, instigantes questões acerca da existência humana, obra que representa um importante ponto de articulação do estilo clariceano de escrita.

No itinerário místico de G.H., a narrativa desenvolve reflexões sobre o aspecto metalingüístico, concomitante aos aspectos poético e transcendental do ser, através da linguagem. Como destaca Olga de Sá (1988, p.217), há um perspicaz desdobramento discursivo que permeia os âmbitos da paródia e da metafísica. Assim, é mister a essa tessitura a contestação, a descoberta de novas possibilidades de leitura das realidades, o entrecruzamento com outras artes, bem como podemos verificar uma problematização de como se engendra a construção do texto metafórico, resultante do “esforço humano” empreendido com a linguagem, que obtém maior êxito, conforme destaca a personagem G.H., quando não consegue designar, visto que o “indizível” resulta do “fracasso da linguagem”.

Em *A paixão segundo G.H.*, verifica-se o resultado das indagações pessoais de Clarice Lispector com relação ao contraste entre imanência e transcendência, do qual podemos perceber um embate permanente: um ceticismo intenso, resultante dos acontecimentos catastróficos do século XX, e o desejo de um compromisso por superá-lo. Das três etapas desta Dissertação, guardamos a expectativa de problematizações que apresentam possíveis antecipações: o importante itinerário percorrido pela escritora, ao longo de sua vida, que lhe permitiu acompanhar com maior proximidade as angústias de seu tempo, bem como a motivação proporcionada pelas relações de amizade que construiu ao longo de sua formação, com marcante influência do pai, humanista de formação judaica.

2. VIVER SERÁ RELATÁVEL?

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. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma linguagem que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR: 1998, p.21).

A narradora G.H., após profunda experiência mística, angustia-se por ter conhecido outra possibilidade de leitura do mundo, por conseguinte, ainda que por meio de uma “linguagem sonâmbula”, sofre ao tentar representá-la. A desilusão da protagonista, ao perceber que perdera, em poucos instantes, sua “formação humana” representa, com peculiar sensibilidade, a angústia contemporânea, os tormentos existenciais e psicológicos provenientes do abalo sofrido pela condição humana ao vivenciar o conturbado e catastrófico século XX, marcado pelas guerras mundiais e pelo conflito global entre as principais potências político-econômicas do planeta.

Essa relação de familiaridade imediata ou de cumplicidade ontológica entre a obra literária e a configuração histórica da qual ela emerge resulta, conforme verifica Pierre Bourdieu (1996, p.364), da estruturação social da existência temporal, na qual se estabelece um embate de forças, que representam os diferentes interesses de grupos sociais, via de regra contraditórios; das antecipações e pressuposições por intermédio das quais o escritor constrói sua cosmovisão, ao longo de sua formação intelectual, na História e inserida num campo literário.

Nesta perspectiva, a condição de “criar sobre a vida”, através de uma “linguagem sonâmbula”, a que se refere a narradora de *A paixão segundo G.H.*, a partir da qual podemos inferir a historicidade da obra, compreende a posição paradoxal do escritor na sociedade, no campo do poder com o qual interage e no campo intelectual, no qual se engendra progressivamente o fetichismo do “criador”.

Conforme Bourdieu (1996, p.216), “o obstáculo que o impede de ver e de saber o que está realmente em jogo em sua análise (...) é precisamente tudo aquilo que o prende a essa posição de escritor”, visto que o escritor participa do embate de forças sociais existentes ao longo da elaboração de sua obra.

Com efeito, uma obra literária não existe por si mesma, fora das relações de interdependência que a unem a outras obras, bem como ao seu tempo. Inserida na realidade social, cada obra singular se define a partir da tensão que se estabelece entre as obras posicionadas num campo que obedece às próprias leis de funcionamento e de transformação, na História. Para tanto, Bourdieu (1996, p.243) destaca que “a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo”. Dessa trajetória social, a obra traz, em sua imanência, um conhecimento específico, que, no entanto, pode ir além, na medida em que interage com a sociedade, através das leituras, sob pontos de vista que se contrastam, ao longo da História.

Nesse sentido, em face do referido embate de forças presente no campo literário, compreendemos a História, conforme destaca o pensador Walter Benjamin (1994, p. 229), como um *continuum*, “objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”, o que contrasta com a visão historicista linear e idealizada de progresso. Nessa perspectiva, o saber histórico está calcado no presente, de forma contestatória do passado:

O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário. (BENJAMIN: 1994, p.232).

Assim, para Benjamin, articular historicamente o passado significa apropriar-se de acontecimentos, ainda que bastante separados, para inscrevê-lo dialeticamente no *continuum* da História, o que implica arrancar a tradição do conformismo, da linearidade. Mister se faz, pois, o questionamento inicial: “Viver será

relatável?”, para refletirmos acerca da relação entre História e Literatura, na contemporaneidade, no campo literário em que se insere a escritora Clarice Lispector, e, por conseguinte, verificarmos de que forma sua obra contribui para a dinamicidade do nosso sistema literário, “arrancando a tradição do conformismo”, na medida em que desenvolve reflexão sobre a condição humana. A reflexão de G.H. possibilita esse debate, na medida em que problematiza o ato de “criar sobre o que aconteceu”.

2.1. “BREVE SÉCULO XX”: O QUE ACONTECEU!

No que se refere à vida e à obra de Clarice Lispector, é evidente a atuação dessa complexa interdependência dos âmbitos contextual e biográfico. Clarice Lispector nasceu em 1920, numa pequena cidade da Ucrânia, Tchechelnik, quando a família estava em viagem. A terra natal, a Rússia, estava sob os impactos da Primeira Guerra Mundial e sob grandes transformações, por consequência da revolução Russa de 1917. Com a decadência do arruinado império czarista, os bolcheviques inauguraram o primeiro governo de ideologia comunista da Europa.

No entanto, persistia o embate entre bolcheviques e mencheviques; estes pretendiam sufocar a revolução e promoviam perseguições aos judeus, com saques, assassinatos, estupros, à medida que iam ocupando os territórios, como foi o caso da Ucrânia, que estava subjugada à Alemanha, devido às alianças políticas estabelecidas durante a Primeira Guerra Mundial. Além disso, por volta de 1919, surgem os movimentos em torno do fascismo, na Itália, liderados por Benito Mussolini, cuja propaganda e estetização são provenientes do Manifesto Futurista, de Marinetti⁴; e, na Alemanha, surge o nazismo, cuja principal liderança foi Adolf Hitler, um dos fundadores do Partido Nacional Socialista dos Operários Alemães.

⁴ Cf. BENJAMIN (1994, p.195). Conforme Marinetti, “há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos:... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras... Poetas e

Os regimes totalitários eram, essencialmente, antiliberais, autoritários, hostis à herança do Iluminismo e da Revolução Francesa do século XVIII, tendiam a ser ultranacionalistas, contrários à revolução social, porém mobilizadores de grandes massas.

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. (BENJAMIN:1994, p.194)

Para Benjamin, o fascismo desemboca na estetização da vida política, cujos esforços convergiam para a realização da guerra. Conforme sustenta o pensador, “a guerra imperialista é co-determinada, no que ela tem de mais duro e de mais fatídico, pela distância abissal entre os meios gigantescos de que dispõe a técnica, por um lado, e sua débil capacidade de esclarecer questões morais, por outro” (BENJAMIN: 1994, p.61). A propaganda ideológica nazi-fascista utilizou-se, pois, de diversos mecanismos, como a arte cinematográfica, para obnubilar “a discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, pelo desemprego e pela falta de mercados” (BENJAMIN: 1994, p.196).

O fascismo italiano não exerceu muita atração internacional, embora buscasse influenciar e financiar o totalitarismo; diferente do ideal nazista alemão, que sonhava legitimar a raça ariana como superior, vislumbrava o pan-germanismo, o domínio alemão por todo o globo; difundia, por conseguinte, indecorosa xenofobia, principalmente com relação aos judeus, o anti-semitismo.

Esse contexto conturbado marca profundamente a história de vida da família Lispector, refugiada da Europa nesse período. As décadas que compreendem da eclosão da Primeira Guerra aos resultados da Segunda, período significativo na formação intelectual da escritora, assinalam nitidamente uma contundente crise da civilização Ocidental. Assim, como afirma Eric Hobsbawn (1995, p.21), a crise

artistas do futurismo...lembrai-vos desses princípios de uma estética de guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!”

resultante do “Breve Século XX” não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas; constituiu-se, pois, como a crise dos fundamentos da vida humana.

Nesta perspectiva, conforme destaca Gilberto de Melo Kujawski (1991), a crise do século XX é coextensiva à vida do homem em todo o planeta, uma vez que a afeta medularmente e em todos os setores. Para Kujawski (1991), a origem dessa crise, a maior ocorrida desde o Renascimento, deve ser investigada a partir da quebra dos padrões de vida cotidiana durante o século XX, principalmente em sua segunda metade. Segundo este pensador, a crise do cotidiano, em seu conjunto, desdobra-se em três: crise de identidade do homem contemporâneo, crise de familiaridade com o mundo e crise de segurança. Por conseguinte, com a instabilidade da vida cotidiana, experimentamos a crise de forma primária e imediata, uma vez que

Todas as categorias típicas e tópicas do cotidiano – habitar, trabalhar, conversar, passear, comer – estão hoje comprometidas pela raiz, em franco processo de deterioração, falhando como base de apoio para a instabilidade da vida humana no mundo. Aquele cotidiano sedimentado como âmbito seguro, estável, fechado, alvéolo dentro do qual poderíamos ter compensada a intrínseca insegurança de nossa vida, esse cotidiano se esboroou. (KUJAWSKI: 1991, p.53).

Dessa forma, a deterioração do cotidiano, proveniente da “crise do século XX”, compromete a construção individual e coletiva do futuro, visto que, sem a integridade do cotidiano, deparamos com a absoluta insegurança vital, sob o fado do mal-estar existencial. Para Kujawski (1991, p. 35-36), “a quebra do cotidiano significa nossa ruptura com o contorno, (...) envolve, portanto, nossa radical discrepância com o mundo, nosso estranhamento das coisas, acompanhado da sensação de estarmos perdidos entre elas, desamparados e ao relento”.

Com efeito, na medida em que se fragmenta o cotidiano e nele os indivíduos não mais se integram de forma consistente, a familiaridade com o mundo e as referências por eles construídas, ao longo da história, passam a ser assaz questionadas. Juntar os fragmentos dessa cadeia de acontecimentos é, pois, uma

condição angustiante, a qual Benjamin (1994, p. 226) busca representar através do *Angelus Novus*, de Paul Klee. Ao olhar para trás, o “anjo da história”, conforme observa o pensador, vê o encadeamento dos acontecimentos como uma catástrofe única, porém encontra-se inerte entre as ruínas do passado e o inseguro e imprevisível futuro, o que o condiciona a um estado de imobilidade:

Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN: 1994, p.226)

Assim, ao estabelecer analogia entre a violenta tempestade e o não menos agressivo ideal historicista de progresso, por corolário, o pensador desenvolve crítica reflexão acerca dos bens da cultura, ruínas que se amontoam indefinidamente, ao serem retiradas do *continuum*: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura” (BENJAMIN: 1994, p.225). Não seria, pois, semelhante a condição do “anjo da história”, desprovido de auréola, à dos pensadores, escritores e artistas que desenvolveram suas respectivas obras culturais no cataclísmico século XX?

A atuação das vanguardas européias, do dadaísmo, do expressionismo, do futurismo, do cubismo, foi imprescindível para a representação do desespero e da angústia do homem diante da instabilidade dessa vida fragmentária, sob o mal estar propiciado pelas ruínas provenientes das grandes guerras, assim como possibilitou a inovação artística, com a dessacralização da obra de arte e, por conseqüência, principalmente com o dadaísmo, o escândalo no comportamento social: “De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador” (BENJAMIN: 1994, p. 191).

Na concepção de Ortega y Gasset (1973), houve uma “desumanização da arte”, no sentido de que a humanidade perde espaço em proveito de uma discussão formal; a forma, portanto, passaria não mais a se restringir a um meio de manipular o

conteúdo: “Do pintar as coisas, passou-se a pintar as idéias: o artista ficou cego para o mundo exterior e voltou a pupila para as paisagens interiores e subjetivas” (1973, p.65). Questionava-se, com isso, a verossimilhança aristotélica, verificar-se-ia a arte enquanto reflexão crítica da forma e da própria realidade.

O romance modernista traz em seu âmago, pois, uma aguçada consciência crítica da realidade, pairando sobre si, nítida atmosfera niilista, de total falta de esperanças, de crises existenciais. Para realizar sua produção ficcional, Clarice Lispector explora esse condicionamento histórico e nele interfere, superando as restrições do campo literário, em proveito de uma estética que a particulariza, haja vista que sua obra literária participa tanto da sociedade que supostamente representa, quanto de sua própria vida. Com isso, a pertinência desta obra ao campo literário confirma-se, como verifica Dominique Maingueneau (2001, p. 28), através da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, espaço paradoxal, parasitário, que vive da própria impossibilidade de se estabilizar, denominado pelo referido teórico como uma “paratopia” do escritor.

Nessa perspectiva, ao verificarmos sua condição “paratópica”, a produção literária de Clarice Lispector não surge “na” sociedade captada como um todo, mas da tensão do campo literário do qual participa a escritora, diante de uma contínua condição de estrangeira no mundo e de uma permanente busca por uma identidade, como podemos constatar no requerimento pela naturalidade brasileira feita ao Presidente Getúlio Vargas⁵, logo que ela adquiriu a maioridade. Ao longo de sua produção ficcional, Clarice Lispector desenvolve sua poética na medida em que inscreve o funcionamento do lugar que a tornou possível, colocando em jogo “os problemas colocados pela inscrição social de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 30), uma vez que esta enunciação se constitui implicando os ritos, as normas, as relações de força das instituições literárias da sociedade.

Dessa forma, a consolidação da poética clariceana atravessa diversos domínios do campo literário, o de elaboração, que compreende as leituras e discussões, bem como os domínios de redação, pré-difusão e publicação, que não

⁵ Conferir em anexo

obedecem rigorosamente esta seqüência, mas que formam “um dispositivo cujos elementos são solidários” (MAINGUENEAU: 2001, p.32). Subjacente à produção ficcional, o escritor trava, pois, em sua vida literária, dinâmica relação entre as diferentes “tribos” de escritores que se distribuem pelo campo literário, as quais não se definem de acordo com os critérios da divisão social canônica, bem como não implicam necessariamente a freqüência assídua aos mesmos lugares.

A existência de uma “tribo” pode resultar, como ocorre ao longo da vida literária de Clarice Lispector, de trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes, fatores extra-literários que podem implicar na elaboração de sua poética. Os limites entre o histórico e o ficcional, entre o lugar e o não-lugar, assumem forte vínculo na obra de Clarice Lispector, sem que, equivocadamente, se estabeleçam mútuas relações de dependência, conforme é desenvolvido, com mestria, por Nádya Batella Gotlib, em *Clarice: uma vida que se conta*:

Num universo em que o documental e o fictício se misturam, procuro examinar como os ingredientes dessa narrativa de vida e de obra se organizam, considerando-os na complexa alquimia criativa em que ferve o líquido de mutações, metamorfoses, transfigurações, cujo segredo, em última instância, parece inviolável. (GOTLIB:1995, p.15)

Nessa “vida que se conta”, um sofrido itinerário é percorrido pelos membros da família Lispector desde que embarcaram num porto da Alemanha, Hamburgo (GOTLIB: 1995, p.63), em direção à América, quando Clarice Lispector era ainda recém-nascida. Aportaram em Maceió, Alagoas, onde tinham parentes e lá viveram em torno de três anos e meio.

De Alagoas foram para o Recife, e, por volta de 1924, Clarice aproximava-se dos quatro anos de idade. Recife é a cidade de sua infância, onde a família vivera de maneira bastante modesta, período que compreende a formação básica da escritora, à qual daria continuidade no Rio de Janeiro. A família Lispector, já sem a mãe, Marieta Lispector, que falecera em 1930, viaja para o Rio de Janeiro em 1935,

cenário em que consolidaria sua formação intelectual e iniciaria sua produção escrita.

Por conta dessas árduas experiências, muitos mistérios e mitos foram criados acerca da vida da escritora. Em crônica publicada pelo *Jornal do Brasil* (apud GOTLIB: 1995, p.113), intitulada “Esclarecimentos. Explicação de uma vez por todas.”, Clarice aponta importantes considerações sobre si, visando a desmistificação dos fatos, o que a incomodava. Nesta crônica, escreve também, com entusiasmo, sobre a importância da cultura brasileira, em especial a nordestina, e sobre a língua portuguesa, fatores essenciais em sua formação artística e cultural:

Sou brasileira naturalizada, quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá. Somente na puberdade vim para o Rio com minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira- carioca.

Embora de origem européia, judia, Clarice Lispector considera-se brasileira, amante da língua portuguesa. Sua vida e sua obra são, deveras, marcadas pela rica cultura nordestina, que consolida sua brasilidade. O emblemático casal nordestino Macabéa e Olímpio, de *A hora da estrela* (1977), representa bem essa árdua tarefa de estar no mundo, diante de uma cidade que lhe é estranha, o Rio de Janeiro.

Macabéa, alagoana, “era na verdade uma figura medieval” (1998, p.46); Olímpio, paraibano, “tinha uma resistência que provinha da paixão por uma terra braba e rachada pela seca” (1998, p.57). A saga do nordestino lembra também a saga do judeu, pois o nome da personagem é certamente inspirado na figura bíblica dos macabeus, povo judeu resistente à miséria, às injustiças sociais, às perseguições e defensor de suas convicções.

O Brasil, desde que a família Lispector a ele chegara, encontrava-se em transformação no âmbito político-econômico, por conseqüência das mudanças do cenário geopolítico mundial. Assim como a família Lispector, houve, nesse período, significativa presença de imigrantes refugiados de países em guerra, os quais contribuíram para a formação de lideranças que reivindicariam melhores condições de trabalho e organizariam movimentos grevistas.

Esta transformação do mundo repercutiu no enfraquecimento de grandes potências européias, com a tensão estabelecida entre um processo de globalização cada vez mais acelerado e com a incapacidade conjunta das instituições públicas e do comportamento coletivo de se acomodarem a ela. O capitalismo, desde o final do século XIX, romperia os limites nacionais e passaria a se caracterizar pela divisão internacional do trabalho entre os países industrializados e os não industrializados (RODRIGUES: 1997, p.21). Esse conjunto de fatores possibilitou a gradativa ascensão dos Estados Unidos como superpotência mundial.

Profundas transformações ocorreram também na forma de expressão artística do Brasil. Segundo Mário de Andrade (2002, p.253), esse contexto favoreceu a criação de um novo espírito, de renovação e atualização, cujo alcance pretendeu ir além da dimensão estritamente literária, bem como houve uma “demanda genérica de unificação cultural”, “uma preocupação difusa de superar a distância entre o erudito e o popular” (LAHUERTA: 1997, p. 97), cujo marco se estabeleceu com o evento da Semana de Arte Moderna, de 1922.

A história oficial e o sistema literário brasileiro ganhavam outra versão na releitura proposta pelos escritores modernos⁶, de forma que os estereótipos recalcados de nossa cultura passaram a ser reinterpretados, assumiam o centro da discussão de obras modernistas, como ocorre em *Macunaíma* (1928). Nesta obra, a mais característica do movimento, Mario de Andrade problematiza e reflete acerca de um novo ponto de vista de nossa brasilidade, haja vista que, na visão de Antonio Candido, “cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição

⁶ Compreende-se por modernos os escritores e artistas que produziram, conforme destaca Malcolm Bradbury (1989, p. 21), entre a década de 1870 e o início da Segunda Guerra Mundial, período de “transformação radical sofrida pelas formas, pelo espírito e pela natureza das artes”.

popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado de literatura” (CANDIDO: 1967, p. 120).

No entanto, conforme observa o cientista político Milton Lahuerta (1997, p.96), “há que se fazer a ressalva de que tudo isso ocorre de maneira muito ambígua”. A estética antropófaga, idealizada por Oswald de Andrade e Mário de Andrade, que almejava a transfiguração de tabus, das estereotípias e dos imperativos da cultura européia, em totens, liberdade de pensamento e criação, ao selecionar (digerir) as manifestações culturais estrangeiras, ainda que repensasse criticamente o Brasil e contestasse o padrão cultural bacharelesco vigente, “no centro de suas preocupações e de sua poética estão exatamente as dissonâncias entre padrões burgueses e realidades derivadas do patriarcado rural” (LAHUERTA, 1997, p. 96). Para Lahuerta, a pretensão da intelectualidade brasileira de ser moderna, em face do “atraso histórico”, desloca-se para o tema nacional. Com efeito, no essencial,

a intelectualidade modernista, mesmo suas figuras mais radicais, presa a uma visão de cultura tradicional e preocupada em construir a Cultura Nacional, quando “foi ao povo”, o fez esperando encontrar nas manifestações populares uma matéria-prima pura e dotada de autenticidade, à qual caberia dar forma final mediante um trabalho de síntese eminentemente intelectual. (LAHUERTA: 1997, p. 98)

Dessa forma, a intelectualidade modernista visou estabelecer “um ponto entre a perspectiva de renovação cultural e as possibilidades de reforma da sociedade” (LAHUERTA: 1997, p.98), como podemos perceber no “Manifesto Antropófago” e na poesia “pau-brasil”. A “geração de 22”, expressamente de contestação dos padrões vigentes e de forte cunho poético, exerce fundamental importância para compreendermos a nova perspectiva histórica e literária, responsável pela retirada da auréola do gênio romântico e pela dessacralização dos padrões parnasianos.

Como observa Antonio Candido (1967, p.109), os modernistas dariam continuidade ao movimento dialético “do localismo e do cosmopolitismo” existente em nossa história literária, o qual consiste numa “integração progressiva da experiência literária e espiritual, através da tensão entre os dados locais (que se apresentam como substância da expressão) e os modelos herdados da tradição

européia (que se apresentam como forma de expressão)". Em sua concepção, ocorre, com o movimento modernista, o "desrecalque localista", que compreende também assimilação da vanguarda européia:

Os nossos modernistas se informaram pois rapidamente da arte européia de vanguarda, aprenderam a psicanálise e plasmaram um tipo ao mesmo tempo local e universal de expressão, reencontrando a influência européia por um mergulho no detalhe brasileiro. (CANDIDO: 1967, p.121)

As poéticas de Mário de Andrade e Oswald Andrade, que melhor representam esse processo, revelam uma árdua pesquisa sobre a cultura brasileira, além do profundo questionamento acerca de nossa identidade cultural. Para efetivar-se a devoração crítica do legado cultural universal, não hesitaram também em desmistificar o estereótipo do "bom selvagem". *Macunaíma*, de Mário de Andrade (2001, p.13), desconstrói esse mito ao representar o "herói sem nenhum caráter", desprovido de identidade fixa, paradoxalmente marcado pela contraditoriedade e pela ironia.

No fundo do mato-virgem, nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhumas pariu uma criança feia. Essa criança é que chamaram Macunaíma.

A "rapsódia" ou "poema herói-cômico", conforme denomina Mário de Andrade, apresenta uma rica variedade de motivos populares, através de lendas, superstições, frases feitas, provérbios, os quais não se configuram como folclorismo ingênuo ou nacionalismo purista. Dessa forma, a não-fixação identitária, em *Macunaíma*, decorre da impossibilidade de sintetizar o "caráter" do brasileiro em face de sua complexidade. Em carta para Manuel Bandeira, Mário de Andrade (apud COUTINHO: 1997, p.292), acerca da conexão lógica do livro e de seu protagonista, destaca: "conexão lógica ele tem, quem não tem é Macunaíma e é justo nisso que está a lógica de Macunaíma: em não ter lógica (...) Macunaíma é uma contradição de si mesmo. O caráter que demonstra num capítulo ele desfaz noutro".

A linguagem que configura o artefato poético dessa “rapsódia” confere similar contestação acerca da impossibilidade de sintetizar o “caráter” brasileiro, conforme ironiza Macunaíma, com irreverência, na “Carta pras Icamiabas”: “Mas cair-nos-íam as faces, si ocultáramos no silêncio, uma curiosidade original deste povo. Ora sabereis que sua riqueza de expressão intelectual é tão prodigiosa, que falam numa língua e escrevem noutra” (ANDRADE: 2001, p.80). A permanente reação do escritor às formas estratificadas, seja da linguagem como do pensamento, impulsiona, pois, o caráter experimental de sua obra, que revela, através de uma árdua pesquisa estética, incessante busca de uma expressão brasileira da língua, de uma consciência artística nacional.

Na conferência “Literatura de vanguarda no Brasil”, um dos poucos ensaios críticos de Clarice Lispector, a escritora destaca que, além do caráter experimental, o movimento de 1922 foi “um movimento de posse: movimento de tomada de nosso modo de ser, de um dos nossos modos de ser, o mais urgente naquela época” (LISPECTOR: 2005, p.99). Portanto, significou, para nós, vanguarda, independente de qualquer valor universal⁷. Nesse sentido, Clarice Lispector considera que o movimento modernista de 1922 assume um caráter peculiar, de “libertação”, uma vez que motivou “pensar” a língua portuguesa do Brasil, sociológica, psicológica, filosófica e lingüisticamente, sobre nós mesmos.

Dessa forma, a literatura de vanguarda no Brasil logrou êxito na medida em que conciliou linguagem e pensamento ao lidarem, ambos, com questões fundamentais do país, com “assuntos vitais”. O movimento de 1922 proporcionou o desvelamento de um novo ponto de vista, de uma nova leitura de nossa história através de uma linguagem brasileira. O contexto histórico, o dia-a-dia, o regional e o

⁷ Conforme destaca Eric Hobsbawn (1995, p. 178), em consonância com o que pensa Clarice Lispector, já em 1914, “praticamente tudo que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de ‘modernismo’ já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro na pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura”. O historiador considera que “as únicas inovações formais depois de 1914 no mundo da vanguarda ‘estabelecida’ parecem ter sido duas: o dadaísmo, que se transformou ou antecipou o surrealismo na metade ocidental da Europa, e o construtivismo soviético na oriental” (HOBSBAWN: 1995, p. 179),.

universal, bem como a introspecção humana, passariam a compor os assuntos poéticos de nossos escritores modernistas.

Esse movimento vanguardista da arte brasileira eclode num período em que a idéia de modernização já estava presente em nossa sociedade, São Paulo era “a capital do progresso”. Os modernistas assumem, pois, posição contestatória acerca das estruturas de expressão arcaica de nossa cultura, o localismo; bem como procuraram captar elementos da dinâmica urbana, como a velocidade, por meio de uma linguagem cinematográfica (RODRIGUES: 1997, p. 74), cosmopolita; o que pode ser percebido nas poéticas de Mário de Andrade à de Clarice Lispector. Porém, conforme observa Kujawski (1991, p.194), a idéia de progresso, em países latino-americanos, não passa de um ideal retórico:

Nenhum ideal foi mais enfaticamente retórico na América Latina que o ideal do progresso. O problema era realizar o progresso sem os seus pressupostos essenciais. Sem que cada país se constituísse, efetivamente, em Estado, dotado de poder coeso e de potências eficazes. Sem a necessária saturação de racionalidade, não limitada às elites, mas em todo o corpo social. Sem criatividade científica e tecnológica.

Para Kujawski, a América Latina industrializou-se sem se modernizar. Até o fim da Segunda Guerra Mundial, esse continente encontrou relativa estabilidade, fundada na aparente integridade de sua estrutura arcaica, regida pelas oligarquias todo-poderosas. A economia e o modo de vida eram predominantemente rurais. Terminada a Segunda Guerra, o cenário encontrou sensíveis alterações. O processo de industrialização, como aconteceu no Brasil, acelerou-se, o que proporcionou o desequilíbrio social, com elevado índice de êxodo rural e inchaço populacional das grandes cidades, bem como o desequilíbrio político, com a ascensão do populismo.

Desde a Revolução Industrial, a economia mundial projetara e vivenciara acelerado e contínuo progresso técnico, cujas proporções representam, como observa Nicolau Sevchenko (2001, p.24), “o desdobramento das características introduzidas pela Revolução Científico-Tecnológica de fins do século XIX”. Durante as grandes guerras, a humanidade presenciou uma alarmante crise econômica, de

implicação global. A quebra da Bolsa de New York em 1929 legitimou a “Grande Depressão” econômica do período entreguerras.

Para Sevchenko (2001), as Grandes Guerras compreendem a queda vertiginosa, análoga à de uma montanha-russa, na qual a humanidade se precipitou, após ascensão contínua, metódica e persistente, do século XVI até meados do XIX, o que proporcionou “uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os âmbitos da vida no planeta” (SEVCENKO: 2001, p.23).

Nem mesmo a superpotência norte-americana saiu ilesa da depressão econômica de 1929. A produtividade em larga e rápida escala do sistema industrial americano não podia ser acompanhada pela demanda internacional, que sofria com os abalos das grandes guerras, cujos resultados foram: superprodução, especulação e, por conseguinte, abalo econômico mundial. Logo, a economia capitalista estagnou-se, a “Grande Depressão” destruiu o liberalismo econômico por praticamente meio século. Os Estados Unidos, com isso, sofreram a maior crise de sua história, a qual interrompeu temporariamente sua ascensão.

O comércio mundial estava em decadência. Tanto as importações quanto as exportações americanas caíram em mais de 50%; a Europa, quase em ruínas, enfrentava assombroso desemprego. Dessa forma, os países que realizavam transações comerciais com os Estados Unidos também sofreram abalo político-econômico. No Brasil, a crise de 1929 arruinou a “República Velha”, desgastada e prejudicada pela desvalorização do preço do café no mercado internacional; logo, o capital estrangeiro não mais financiaria a estocagem do café, que passaria a ser financiada diretamente pelo Tesouro Nacional.

O projeto modernista de aderir às possibilidades de reforma da sociedade não alcança consistência, devido, principalmente, ao caráter restaurador do processo inaugurado com a Revolução de 30 e o Estado Novo. Por isso, segundo Lahuerta, “ao longo desses anos, em grande parte da intelectualidade vão se combinar contraditoriamente uma enorme vontade de agir e um sentimento de impotência e

isolamento diante do país que a inquieta, mas que não consegue decifrar” (1997, p.98), o que contribui para a consolidação da idéia de identidade intelectual, que se define pela tentativa de construir, como se fossem termos intercambiáveis, a nação, o povo e o moderno.

Ao longo da década de 1930, o tema predominante entre a intelectualidade brasileira girou em torno da organização nacional, de forma que o padrão cultural submetia-se, cada vez mais, à ideologia do Estado. Para tanto, o Estado Novo buscou realizar a fusão entre modernidade e projeto nacional, constituindo “um novo bloco de poder com uma simultânea perspectiva autoritária e modernizadora, que buscava consenso entre a intelectualidade chamando-a para participar do processo” (LAHUERTA: 1997, p. 106), haja vista que muitos intelectuais foram atraídos por essa idéia e integraram organismos estatais centralizadores, como o DIP e o DASP.

O Estado Novo não hesitou, porém, em atuar de forma repressiva contra os intelectuais que não aderiram a sua ideologia. O principal alvo foram os comunistas, e entre eles, por esta causa, intelectuais como Rachel de Queiroz e Graciliano Ramos, entre outros, foram presos e perseguidos, conforme é representado no contundente romance *Memórias do Cárcere* (1953). Esse embate político por que passava a intelectualidade brasileira mobilizou e submeteu vontades dispersas em torno de um pretense projeto unificador:

Esse é um processo, portanto, no qual a intelectualidade vivencia uma ruptura com os padrões de consagração vigentes na Primeira República e passa a se ver no fio da navalha: entre o niilismo e a ambigüidade de ser vanguarda na equívoca circunstância do “atraso histórico” e uma espécie de consumação, ajustada a essa mesma circunstância de “atraso”, de um certo sentido de missão que se entranha à condição do intelectual e que tem no Estado o desaguadouro de suas inquietações e o instrumento para sua consagração. Em ambos os casos, a problemática do “atraso” desvia das questões próprias do mercado a atenção dos intelectuais (LAHUERTA: 1997, p. 107-108).

Nesse sentido, Literatura e História, vistas enquanto processo, estabelecem uma relação tensa de intercâmbio, mas também de confrontação. Assim, conforme destaca Nicolau Sevcenko (2003, p.299), “o ponto de interação mais sensível entre a

história, a literatura e a sociedade está concentrado evidentemente na figura do escritor”. Dessa forma, o sentido de missão que se entranha à condição do intelectual permite entrever o seu inconformismo perante a sociedade, o qual se engendra a partir de sua experiência literária, “por atravessar com maior profundidade o conjunto do agrupamento humano na sua história, nos seus conflitos, nos seus anseios projetados” (SEVCENKO:2003, p. 299).

De fato, a intelectualidade brasileira passa a se ver no “fio da navalha”, em face das tensões e transformações de nossa história. Durante a Era Vargas (1930-1945), várias correntes político-ideológicas exerceram decisiva influência no país: o fascismo, que sedimenta a chamada constituição “Polaca” de 1937 e inspira grupos como os integralistas, pois o Brasil articulava-se comercial e diplomaticamente com a Itália e a Alemanha; o socialismo, fortificado com a contribuição de imigrantes europeus, imprescindíveis para os movimentos operários e para a formação do Partido Comunista; bem como foi irrestrita, no período da Segunda Guerra, a aliança militar e econômica da URSS com os Estados Unidos, o que proporcionou o rompimento do Brasil com as potências do Eixo.

Nesse período, também, a Igreja Católica encontrou espaço para redefinir sua postura na sociedade civil, aliando-se ao Estado populista. A forte intervenção estatal na economia foi financiada pela elite industrial, que via no Estado o veículo de defesa dos seus interesses. Consolidava-se, assim, o acelerado processo de industrialização do Brasil, visto que, até praticamente a Segunda Guerra, o povo distanciava-se desse modo de produção. Na Era Vargas, foi implantada a Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), que vigora até os nossos dias.

São Paulo e Minas Gerais perderam o monopólio do poder central. Getúlio Vargas o assume, seja como Governo Provisório, seja como presidente constitucional, seja como ditador, no Estado Novo. Reconfigurava-se, com isso, o cenário político-econômico nacional, e o Estado passou, definitivamente, a intervir na economia e na sociedade.

Os governos de caráter militar, ditatoriais, foram impostos em vários países da América Latina para conterem as massas, visto que a ideologia socialista, em face deste panorama, propagava-se internacionalmente, principalmente porque a URSS, estruturada pelos Planos Quinquenais, não sofria os abalos da crise. Assim, o embate ideológico entre capitalismo versus socialismo deu a tônica do período pós-Segunda Guerra, marcado pela Guerra Fria e por ilusórios surtos econômicos.

2.2. “CORRER O GRANDE RISCO DE SE TER A REALIDADE”

De 1935 a 1944, Clarice Lispector viveu no Rio de Janeiro, a capital do país na época, onde acompanhou o efervescente quadro político-econômico do Brasil, no conturbado contexto de crise global. Pedro Lispector, o pai de Clarice, que na Rússia trabalhava na lavoura, quando chegou ao Rio de Janeiro, passou a trabalhar com representação de firmas e participava do movimento sionista, integrando a diretoria executiva da Federação Sionista, a partir de 1935 (GOTLIB: 1995, p.136). Clarice Lispector lecionava aulas particulares de português e matemática, na medida em que concluía o curso ginásial, em 1936. Em 1939, ingressa na Faculdade de Direito, passando em primeiro lugar no exame de habilitação.

A jovem estudante, interessada principalmente por Direito Penal, produz em 1941, ainda na faculdade, dois textos para a revista *Época*, organizada pelos alunos do curso de Direito: “Observações sobre o direito de punir” e “Deve a mulher trabalhar?”, que apresentam preocupações relevantes sobre o contexto em que estava inserida, as quais se desenvolveriam ao longo de sua poética. No primeiro, problematiza o direito de punir, ainda que simples na argumentação, ao pensá-lo enquanto produto histórico-cultural:

Não há direito de punir porque a própria representação do crime na mente humana é o que há de mais instável e relativo: como julgar que posso punir baseada apenas em que o meu critério de julgamento para tonalizar tal ato como criminoso ou não, é superior a todos os outros critérios? Como crer que se tem verdadeiramente o direito de punir se se sabe que a não observância do fato X, hoje fato criminoso, considerava-se igualmente crime? (...) Outra humanidade falaria antes em “direito

de se defender”, direito de lutar, de deixar comparecer ao campo de guerra a instituição velha e a nova. Porque o crime significa um ataque a determinada instituição vigente (LISPECTOR: 2005, p. 45).

Ao afirmar a hipótese do surgimento e evolução do direito de punir a partir da instabilidade da representação do crime ao longo da História, Clarice verifica, concomitantemente, a reconfiguração dos valores humanos na medida em que esta se processa. Com isso, observa a tensão existente entre os valores morais: “Punir é apenas um resquício do passado, quando a vingança era o objetivo da sentença” (2005, p.48). Com veemência, critica a permanência desse termo jurídico, ao considerar que ainda hoje a pena não é científica, impessoal, logo sustenta que não há direito, apenas poder de punir. Tais inquietações e questionamentos serão nucleares em futuras narrativas.

No texto “Deve a mulher trabalhar?”, Clarice Lispector desenvolve reflexão, contrastando pontos de vista de estudantes do curso, acerca da natureza das atividades da mulher na sociedade, bem como acerca das funções exercidas por elas nesta sociedade em transformação. Para Clarice Lispector, essa mudança, proveniente do conturbado contexto mundial, surpreendeu o mundo, visto que a mulher “sabia-se agora possuidora de duas tendências opostas, uma altruísta e outra egocentrista” (2005, p.50), o que proporcionou, com sua “função equilibradora”, cortar “a um só tempo, as asas do feminismo exaltado e as do conservadorismo arraigado” (2005, p.51). Conforme Eric Hobsbawn (1995, p.307), em relação a tais tendências, além dos grandes massacres, a maioria de homens, ocorridos nas grandes guerras:

Os motivos pelos quais as mulheres em geral, e sobretudo as casadas, mergulharam no trabalho pago não tinham relação necessária com sua visão da posição social e dos direitos das mulheres. Talvez se devessem à pobreza, à preferência dos patrões por operárias, por serem mais baratas e mais dóceis, ou simplesmente ao crescente número – sobretudo no mundo dependente – de famílias chefiadas por mulheres.

No entanto, Hobsbawn destaca que são inestimáveis os sinais de mudanças significativas nas expectativas das mulheres sobre elas mesmas, e nas expectativas

do mundo sobre o lugar delas na sociedade, haja vista que, antes da Segunda Guerra, a ascensão de mulheres à liderança, nas esferas pública e privada, teria sido politicamente impensável, condição que se tornou possível após 1945. Além disso, sobretudo nos países do Ocidente, a entrada em massa de mulheres casadas no mercado de trabalho⁸ e a expansão da educação superior favoreceram o reflorescimento dos movimentos feministas a partir da década de 1960.

Neste sentido, conforme observa Clarice Lispector (2005, p.50), essa nova ordem, surgida na sociedade, trouxe à mulher “a alegria de um pouco de liberdade”, ainda que na instabilidade da vida moderna, o que lhe proporcionou também uma leitura contestatória acerca dos antigos padrões. É possível verificar essa problematização já em suas primeiras publicações, na construção de ávidas personagens femininas, como Luísa, de “O Triunfo”, primeiro texto de sua autoria a ser publicado em 1940, no periódico *Pan*; na anônima personagem de “Eu e Jimmy”; em Flora, de “Trecho”, ambos publicados em 1940, em *Vamos Ler!*; e no curto texto “Cartas a Hermengardo”, de 1941, pela revista *Dom Casmurro*. Sob tom intimista e confessional, já na escritora iniciante, há um desdobramento reflexivo, o “coser por dentro”, que será uma constante ao longo de sua obra.

Pedro Lispector, referência imprescindível para a formação da escritora, não pode acompanhar a brilhante trajetória literária da filha. Ele faleceu em 1940, quando Clarice Lispector era ainda estudante da faculdade de Direito e, paulatinamente, iniciava atividades jornalísticas na Agência Nacional. A morte do pai foi uma difícil perda para a escritora, a qual deixou marcas também em sua produção ficcional, uma vez que, do pai, companheiro que tanto admirava, recebera a mais preciosa lição, assunto de uma das crônicas do Jornal do Brasil, publicada em 1968, intitulada “Persona” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 124):

⁸ Cf. (HOBSBAWN: 1995, p.304) “Em 1940, as mulheres casadas que viviam com maridos e trabalhavam por salário somavam menos de 14% do total da população feminina dos EUA. Em 1980, eram mais da metade: a porcentagem quase duplicou entre 1950 e 1970. O fato de a mulher ter entrado no mercado de trabalho não era, claro, novo. A partir do fim do século XIX, o trabalho em escritórios, lojas e certos tipos de serviços, por exemplo em centrais telefônicas e profissionais assistenciais, estava fortemente feminizado, e essas ocupações terciárias se expandiram e incharam à custa (relativa e por fim absolutamente) dos setores primários e secundários, quer dizer, agricultura e indústria. Na verdade, o aumento do setor terciário foi uma das tendências mais impressionantes do século XX”.

Vou falar da palavra pessoa, que persona lembra. Acho que aprendi o que vou contar com meu pai. Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo com o coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem. Obrigada por ter desde cedo me ensinado a distinguir entre os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que, como gente, não são pessoas.

Clarice Lispector ingressa, em 1940, num campo de trabalho onde a atuação de mulheres era bastante restrita: o jornalismo. Em suas atividades, exerceu, desde a função de tradutora, inicialmente, à de repórter, quando transferida da Agência Nacional para o jornal *A Noite*, porém sua atividade profissional só seria reconhecida oficialmente em 1942, em sua primeira carteira de trabalho.

O embate entre pensamento e censura acompanhou a condição de intelectuais que trabalharam nesse órgão oficial de informação, criado por Getúlio Vargas em 1934, principalmente quando a Agência Nacional passou a estar sob influência direta da ditadura estadonovista, em 1939, atuando como Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). A franca amizade com Lúcio Cardoso surge no âmbito jornalístico e se consolida ao longo da vida literária de ambos, o que pode ser verificado em correspondências que atestam a recíproca relação de afeto, conforme menciona o jornalista Francisco de Assis Barbosa (apud GOTLIB: 1995, p.161):

Clarice conheceu Lucio Cardoso na Agência Nacional. Escritor em plena ascensão, exerceu sobre ela verdadeira fascinação. Claro que esse encontro foi muito importante. Marcou a vida dos dois. Em mais de uma oportunidade, no livro póstumo (*A descoberta da vida ou do mundo*) Clarice se reporta com entusiasmo a essa amizade. Acompanhei o dia-a-dia de Clarice. Ela me falava do seu deslumbramento por Lúcio, ao mesmo tempo que se punha ao corrente do namoro com o colega da faculdade. Conversávamos sobre nossas reportagens e lemos juntos os livros de poemas que iam aparecendo: Fernando Pessoa e Cecília Meireles, Bandeira e Drummond.

Os anos que precedem a publicação do primeiro romance de Clarice Lispector foram intensos, tanto pelas atividades jornalísticas, através das quais ampliou sua rede de amizades com grandes intelectuais, pelo desempenho na Faculdade de Direito, onde conhecera Amaury Gurgel Valente, com quem se casaria, bem como

pela constante agitação do quadro político-econômico mundial. Desse campo de forças, resulta a poética clariceana. *Perto do coração selvagem*, publicado em 1943, contém elementos de fatores externos e individuais. No entanto, esta obra afirma-se como realidade autônoma, visto que transcende tais fatores, conforme a concepção de Antonio Candido (1981, p.33):

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, idéias, fatos, acontecimentos, que são a matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários.

Para Antonio Candido (1993, p.23), a literatura é um tipo de comunicação inter-humana, vista enquanto sistema simbólico. No sistema literário, as obras agem tanto umas sobre as outras como agem sobre os leitores, para que se consolide a sua autonomia. Assim, a efetivação da comunicação inter-humana depende tanto da mediação entre autor e público, através da obra literária, bem como da mediação entre autor e obra, através do público, uma vez que a escrita possibilita a manifestação alheia, seja como revelação de si mesma, seja como incentivo para pensar a realidade. Portanto, escritor e obra formam um par solidário, funcionalmente vinculado ao público, cuja tarefa é a de decifrar, aceitar ou mesmo refutar a obra literária, visto que

a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação humana, para configurar a realidade da literatura atuante no tempo (CANDIDO: 2000, p. 74).

“No raiar de Clarice Lispector”, Antonio Candido admira a ousadia da escritora iniciante, que “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons e sinais” (1970, p.131). Para Antonio Candido, *Perto do coração*

selvagem é uma nobre realização, por estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e mais inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias.

Antonio Candido destaca também, na escrita de Clarice Lispector, o ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea, bem como verifica que, nesta obra, a autora “sentiu que existe uma certa densidade afetiva e intelectual que não é possível exprimir se não procuramos quebrar os quadros da rotina e criar imagens novas” (1970, p.128). Com isso, a partir da “aventura da descoberta do cotidiano”, Candido aproxima o drama de Joana ao mito de Tântalo:

Diante de Joana não há empecilhos que a façam desviar do seu destino; este, quase uma missão consiste em procurar acercar-se cada vez mais do “selvagem coração da vida”. O coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, onde o suplício máximo fosse o de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre sempre obcecada por algo que não atinge. Move-se perenemente entre aquelas “formas vãs e as aparências”, de que o poeta julgou se ter libertado e como ele, apenas entrevê a zona mágica onde tudo se transmuda e a convenção dos sentidos cede lugar à visão essencial da vida (CANDIDO: 1970, p. 129-130).

Na concepção de Benedito Nunes (1989, p.21), a ruptura com o meio doméstico, com sua ambiência cotidiana, deixa Joana desamparada e solitária em face da existência e de Deus. Com isso, a introspecção torna-se o seu fado, um “movimento interior jamais completado”. A incessante vontade de liberdade e expressão da protagonista resulta da inquietação propiciada pelo obscuro desejo e força instintiva represada, conforme destaca Benedito Nunes. Sob um viés filosófico, existencial, o ensaísta observa que esta inquietação é a *hybris* que domina a personagem, sua vocação para o excesso e a desmesura.

Por um lado, sente capaz “como um bicho solto”, de transgredir todos os limites morais; mas, por outro, seus pendores anárquicos, que jamais se concretizam, refluem para a angústia da liberdade, diante dos possíveis abertos à ação. Impetuosa como um instinto e aliciante como um apelo, tal inquietude, violenta mas impotente, leva Joana a um constante esforço de expressão artística, a um afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário,

que mais se frustra a expressão em que a individualidade se realizaria (NUNES: 1989, p.21)

A violenta, porém impotente inquietude da protagonista de *Perto do coração selvagem* constitui uma importante marca de modernidade da escrita de Clarice Lispector, sobretudo no que concerne ao constante esforço de expressão artística, assim como o ímpeto de transgredir os limites morais. Conforme Malcolm Bradbury (1989, p.19), um novo caminho na experiência da modernidade implicava a necessidade de descobrimento e dissidência, a tarefa de “tornar novo”⁹. Nesse sentido, o afã de conhecimento e de criação sempre renovável e deficitário da personagem Joana, conforme menciona Benedito Nunes, evidencia essa tarefa conflituosa e angustiante de “tornar novo” presente nas poéticas de escritores modernistas.

A poética inaugural de Clarice Lispector foi recebida pela crítica com uma série de impasses, seja pela complexa indissociabilidade da personagem Joana, pela subversão da estrutura narrativa, bem como pela crítica de influências, as que mais irritaram a escritora, principalmente as que se referem a Álvaro Lins. Em artigo publicado em 1944, além de advertir, negativamente, a “invasão exagerada e indiscriminada do lírico” no gênero romance, Álvaro Lins rotula a obra de estréia clariceana como “literatura feminina”, argumentando que a escritora, narcisicamente, manifesta-se através de confissões. O crítico afirma ser esta obra “original” em nossas letras, embora não o seja na literatura universal, por conta das influências: “apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virgínia Woolf que mais se aproxima” (LINS, apud GOTLIB: 1995, p. 181).

No ano da publicação desses ensaios, Clarice Lispector, já casada com o diplomata Amaury Gurgel Valente, encontrava-se em Belém, acompanhando o marido nas atividades de vice-cônsul, que durariam em torno de seis meses. Acerca da repercussão de sua obra, a escritora comunica-se, por correspondência, com o amigo Lucio Cardoso, que também publicara ensaio sobre *Perto do coração selvagem*, cujo foco foi a análise sobre a “singularidade da personalidade” da

⁹ Como destaca Malcolm Bradbury (1989, p. 19), “foi nos anos 30 que o poeta americano Ezra Pound impôs aos literatos de seu tempo um dos mais famosos imperativos da literatura moderna: a ordem de *tornar novo*”.

escritora e da personagem Joana, sem relacionar, como fizera Sergio Milliet, possíveis características entre ambas. Assim como se corresponde com a irmã Elisa Lispector, demonstrando-se irritada com as críticas de Álvaro Lins: “Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial deles’”.

O casal Clarice e Maury Gurgel Valente, após os seis meses em Belém, passa curta temporada no Rio de Janeiro, antes de seguir para a Europa, no dia 19 de julho de 1944¹⁰, onde o diplomata exerceria a função de vice-cônsul em Nápoles, dando início a um longo período distante do Brasil, em torno de 16 anos. Ao estabelecer-se na Europa, a escritora intensifica a produção de correspondências para amigos do Brasil, de forma mais assídua com as irmãs Elisa Lispector e Tânia Kauffman, com Manuel Bandeira, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Francisco de Assis Barbosa, Lúcio Cardoso, Fernando Sabino. Com eles compartilha, desde detalhes do cotidiano, experiências de sua vida sócio-cultural, bem como, concomitantemente, comunica, mesmo em cartas bastante pessoais para as irmãs, sobre a nebulosa atmosfera da Europa sob os efeitos das Grandes Guerras, como demonstra ao escrever para a irmã Tânia Kauffman, quando esteve em Berna, na Suíça:

O que tem me perturbado intimamente é que as coisas do mundo chegaram para mim a um certo ponto em que eu tenho que saber como encará-las, quero dizer, a situação de guerra, a situação das pessoas, essas tragédias. Sempre encarei com revolta. Mas ao mesmo tempo sinto que não tenho meios. Você diria que eu tenho, através do meu trabalho. Eu tenho pensado muito nisso e não vejo caminho, quer dizer, um caminho verdadeiro. (LISPECTOR, apud MONTERO: 2007, p.12).

O mundo em guerra compreende muitos domínios da enunciação literária de Clarice Lispector, visto que a elaboração de sua poética foi realizada sob esta sombria atmosfera. A escritora acompanhou esse conturbado contexto tanto sob a perspectiva de quem estava no Brasil, onde construiu a base de sua formação e

¹⁰ Cf. MONTERO, apud LISPECTOR (2007, p.12): “A viagem se inicia a partir de sua saída do Rio de Janeiro, em julho de 1944, em direção ao aeroporto de Paranaimirim, em Natal, onde permaneceu por seis dias. Em seu roteiro de viagem passa pelo continente africano, onde conheceu as vilas de negros em Ficherman’s Lake, na Libéria; as pirâmides do Egito, a cidade de Casablanca tomada por soldados ingleses, franceses e americanos e o deserto do Saara”.

fortes vínculos de amizade, onde publicou sua primeira obra e passou a enfrentar a recepção da crítica especializada, bem como teve a oportunidade, na condição de mulher de diplomata, de assistir ao conflito com proximidade, o que repercutiu no domínio da escrita clariceana.

A Segunda Guerra, regida pela luta ideológica e pela intransigência, registra massacres humanos estimados entre três a quatro vezes maiores que a Primeira Guerra. O Tratado de Versalhes, pretendo acordo de paz pós-guerra, só fizera acirrar a indignação dos alemães, estruturalmente arrasados, ressentidos e inconformados com as punições do tratado. Mesmo com o fracasso alemão na Primeira Guerra, os ideais nazistas não foram ofuscados.

Além disso, a humanidade presenciou, na Segunda Guerra, um dos maiores massacres da história, o holocausto, provocado pelos nazistas, entre 1933 e 1945, que exterminou cerca de cinco milhões de judeus, os quais eram submetidos a desumanos campos de concentração, como o de Auschwitz, na Polônia. Muitos judeus fugiram dos intolerantes regimes totalitários, que deixaram para a História sangrentas e indignantes páginas de extrema barbárie. Clarice Lispector, de origem judaica, vivencia esse contexto em plena Nápoles, onde havia forte influência fascista e adota o sobrenome de casada: Gurgel Valente.

Esse contexto interferiu no cotidiano da escritora, bem como contribuiu para a elaboração de uma poética enigmática e de profunda densidade, uma vez que, ao longo de sua trajetória literária, Clarice Lispector fixou residência em Nápoles, Berna, Torquay e Washington, bem como publicou no exterior, *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961), além de diversos contos e crônicas. Em Nápoles, Clarice Lispector presta ajuda num hospital de soldados brasileiros que integravam a Força Expedicionária Brasileira (FEB).

O seu segundo romance, *O lustre* (1946), fora iniciado no Brasil e concluído em Nápoles. Esta obra foi publicada pela editora Agir, fundada no ano anterior, entre outros, por Alceu Amoroso Lima, o Tristão de Ataíde, intelectual que acompanhava atentamente a produção ficcional de Clarice Lispector. Nesse ano, a escritora esteve

no Rio de Janeiro, entre janeiro e março, enviada como correio diplomático do Ministério das Relações Exteriores e aproveitou para divulgar *O lustre* e reencontrar amigos. Nesta oportunidade, é apresentada a Fernando Sabino por Rubem Braga.

Publicada no mesmo ano de *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, *O lustre* não causou a efervescente crítica similar à de *Perto do coração selvagem*. No entanto, é possível perceber, nesta obra, desdobramentos de idéias e de estrutura do romance inicial. A escritora segue desenvolvendo o âmbito da introspecção, com a protagonista Virgínia, “fluida durante toda a vida” (LISPECTOR: 1999, p. 9), a partir de um fato determinante, acontecido na infância, quando vivia em Granja Velha, junto ao irmão Daniel: a morte de um homem por afogamento, o qual boiava no rio. Ambos silenciam acerca do fato, o que contribuiu, por um lado, para um maior grau de densidade e dependência afetiva entre os irmãos, bem como, por outro, Daniel possibilitou à personagem Virgínia, ao criar a “Sociedade das Sombras”, uma atitude transgressora, de contestação acerca de padrões estabelecidos:

De um instante para outro estava de novo séria, cansada – seu coração pulsava na sombra, lento e vermelho. Um novo elemento até agora estranho penetrara em seu corpo desde que existia a Sociedade das Sombras. Agora ela sabia que era boa mas que sua bondade não impelia sua maldade. Esta sensação era quase velha, fora descoberta há dias. E um novo desejo tocava-lhe o coração: o de livrar-se ainda mais. Sair dos limites de sua vida – era uma frase sem palavras que rodava em seu corpo como uma força apenas. Sair dos limites de minha vida, não sabia ela que dizia olhando-se ao espelho do quarto de hóspedes Eu poderia matá-los a todos, pensava com um sorriso e uma nova liberdade, fitando infantilmente sua imagem. Esperava um instante atenta. Mas não: nada se criara nela mesma com a sensação provocada, nem a alegria nem o pavor. E donde lhe nascera a idéia? (LISPECTOR:1999, p. 63)

A reflexão de Virgínia em face do espelho proporciona-lhe a sensação de angústia perante a liberdade da existência, bem como a contestação acerca das origens dos valores morais, vistos também como produto da existência. Em *O lustre*, Virgínia submete-se a tal ponto a Daniel que, a mando deste, delata ao pai os encontros de Esmeralda com um desconhecido no jardim: “Parecia-lhe ter mergulhado na vileza com a Sociedade das Sombras” (LISPECTOR: 1999, p. 63).

A transgressão à ética estabelecida com a irmã marca o deslocamento de Virgínia da Granja Velha, que abriga a velha casa da família, para a grande cidade, “a delatora se exclui da quietude e da ordem familiares para incluir-se no mundo anônimo da grande cidade, para onde parte na companhia de Daniel e onde os dois, já separados, não criarão raízes” (NUNES: 1989, p. 25). Portanto, a protagonista rompe com o encanto do local da infância, a Granja Velha, passando a vivenciar a modernização da grande cidade, como será enfatizado em *A cidade sitiada*.

A elaboração do terceiro romance de Clarice Lispector compreende os anos em que a escritora fixara residência em Berna, Suíça¹¹, onde vivencia com mal-estar o ambiente europeu pós-guerra, decorrente das experiências catastróficas, bem como, contrastantemente, vivencia a alegre sensação da maternidade, em 10 de setembro de 1948, ao nascer-lhe o primeiro filho, Pedro. A vida tranqüila e solitária dos primeiros anos em Berna causa-lhe inquietação e estranheza, conforme descreve às irmãs, acerca de sua inadaptação:

Não tenho feito nada propriamente, senão levado uma vida exteriormente calma e interiormente ocupada, se é que se chama assim. Não tenho visto ninguém propriamente e termino por não sentir falta (...). A Suíça é sólida e quando a gente abre os olhos de manhã sabe que ela está ali onde se deixou. Não tem o caráter de terra magnânima como a Itália, por exemplo, ou a França, onde as coisas são tão espontâneas e variadas que terminam dando certa confusão ao ambiente; aqui cada coisa tem seu lugar, há silêncio e dignidade. Dignidade excessiva, às vezes. Lausanne já é diferente de Berna; as pessoas têm o ar mais vivo, se olham mais, a cidade é mais larga e parece mais jogada. Enquanto Berna parece que foi recortada; recortaram um riozinho verde e brilhante junto recortaram um pôr de sol cor-de-rosa vivo, junto recortaram uma casa que termina aguda e outra que termina rasa. (LISPECTOR: 2007, p.132)

Dessa forma, a escritora encontra momento oportuno para intensificar sua produção ficcional e suas correspondências, bem como amplia o repertório de leituras que contribuirão para sua poética, dentre as quais as que compreendem a filosofia existencialista de Jean Paul Sartre: (...) “todo o mundo está doido para crer em alguma coisa depois dessa guerra, mesmo que essa crença seja uma descrença.

¹¹ Cf. GOTLIB (1995, p.251-253). Antes de estabelecer-se em Berna, estava em Paris na companhia do casal amigo Bluma e Samuel Wainer, na passagem de ano, em 1947. Em Paris, conhece também Santiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt e a mulher dele.

Agora a história de dizer que essa teoria tem um germe alemão, é tolice. Mesmo que tivesse não teria sentido político” (LISPECTOR: 2007, p. 131).

Clarice Lispector, posteriormente, afirma que *A cidade sitiada* “foi o que me deu mais trabalho, levei três anos e fiz mais de vinte cópias” (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 265). Essa narrativa, desenvolvida com plasticidade poética, marcadamente visual, descreve a metamorfose de um subúrbio em processo de modernização, ocorrido na década de 1920, conforme é destacado na narrativa:

O subúrbio de São Geraldo, no ano de 192..., já misturava no cheiro de estrebaria algum progresso. Quanto mais fábricas se abriam nos arredores, mais o subúrbio se erguia em vida própria sem que os habitantes pudessem dizer que transformação os atingia. Os movimentos já se haviam congestionado e não se poderia atravessar uma rua sem desviar-se de uma carroça que os cavalos vagarosos puxavam, enquanto um automóvel impaciente buzina atrás lançando fumaça. Mesmo os crepúsculos eram agora esfumaçados e sanguinolentos (LISPECTOR: 1998, p.16).

A introspecção da protagonista Lucrecia Neves é desenvolvida na medida em que o subúrbio passa a modernizar-se. Esse entrecruzamento entre a experiência interior da personagem e o ambiente em transformação contribui para que a narrativa atinja intenso alcance reflexivo, sob caráter alegórico, conforme observa Benedito Nunes (1989, p.38): *A cidade sitiada* “é uma alegoria das mudanças no tempo dos indivíduos e das coisas que os rodeiam. Lucrécia Neves personifica essa abstração romanesca”.

Diferente de Joana e Virgínia, protagonistas, respectivamente, dos romances anteriores, Lucrecia Neves desenvolve sua personalidade à proporção que o subúrbio se desenvolve, porém, assim como as duas primeiras protagonistas, esta última assume caráter fluido, transgressor, com o namorado Perseu “heróico e vazio”, com o comerciante forasteiro, com quem ela se casa, na incessante busca de ser mais, o que acompanha a ruptura dos muros imaginários que sitiam São Geraldo.

Clarice Lispector, na medida em que desenvolve sua produção ficcional, realiza viagens a vários lugares, num tempo de transformações, o que lhe permite amplo conhecimento cultural, bem como lhe possibilita, através de sucessivos deslocamentos, vivenciar com intensidade o seu momento. Em 1949, *A cidade sitiada* é, finalmente, publicado pela editora de “A Noite”, ano em que o casal Clarice e Maury Gurgel Valente, já com a presença do filho Pedro, consegue o almejado retorno ao Brasil. Antes do casal seguir para o Rio de Janeiro, Clarice vai a Recife, onde visita tios e primos e revê lugares da infância, para, em seguida, seguir à capital do país, onde convive com amigos, Fernando Sabino, Lúcio Cardoso, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos, entre outros.

No ano seguinte, porém, quando começa a restabelecer o convívio com os amigos e com a cidade, Clarice Lispector seguiria ampliando o seu itinerário de viagens, ao acompanhar as atividades diplomáticas do marido. Maury Gurgel Valente integraria a delegação brasileira à Confederação Geral de Comércio e Tarifas em Torquay, na Inglaterra, onde os dois conheceriam também Londres, durante cerca de seis meses de permanência na Inglaterra.

Na capital inglesa, encontra-se com o diplomata e escritor João Cabral de Melo Neto, que ali exerce a função de vice-cônsul. Nesta oportunidade, ele a visita, quando enferma, após sofrer um aborto súbito. Em 1951, mais um regresso ao Brasil, todavia, desta vez, sofreria com o falecimento da amiga Bluma, a qual Clarice acompanhou até os últimos dias de sua doença.

Antes do casal embarcar para os Estados Unidos, a bordo de um navio inglês com destino a Nova York, Clarice descobre-se grávida do segundo filho, Paulo, que nasceria em Washington, em 1953. O período em que Clarice e sua família estiveram nos Estados Unidos compreende o mais longo, distante do Brasil, foram sete anos, durante os quais Maury Gurgel Valente exerce o posto de segundo-secretário, perante o embaixador Walther Moreira Sales. Nos Estados Unidos, surge a consistente amizade dos Gurgel Valente com a família do escritor Érico Veríssimo, que, substituindo Alceu Amoroso Lima, assumiria o Departamento de Assuntos Culturais da União Pan-Americana, ligada à Organização dos Estados Americanos.

Ainda quando estava na Inglaterra, Clarice Lispector iniciou a elaboração do romance *A maçã no escuro*, que, até pouco tempo antes de ser publicado, teria o título “A veia no pulso”. A escritora realiza uma série de anotações para compor o livro, maturadas no “fundo da gaveta”, fato comum em seu processo de composição, assim como o reescreve várias vezes. Foram onze cópias até a conclusão do romance, enquanto estavam nos Estados Unidos. Ao produzir o quarto romance, a escritora acompanha o marido em suas atividades diplomáticas, cuida das crianças, produz uma série de contos, que constituiriam *Laços de família*(1960), bem como escreve para o filho, Pedro, *O mistério do coelho pensante*(1967).

A maçã no escuro, narrado em terceira pessoa, apresenta estrutura bem definida, dividindo-se em três partes, as quais, na medida em que se desenvolvem, problematizam questões de amplo alcance reflexivo, nos âmbitos da introspecção e da linguagem. O protagonista Martim, um engenheiro, desloca-se da cidade para a fazenda, para fugir da sociedade e reconstituir-se, após julgar ter assassinado sua mulher.

Esse deslocamento, além de marcar, como em narrativas anteriores, o caráter transgressor da protagonista, dá início à busca de uma identidade pessoal, uma vez que Martim desvela-se, seja ao manter contato com a natureza, seja relacionando-se com o outro, através de Vitória e Ermelinda, num itinerário místico por ele delineado nas três fases do romance: “Como se faz um homem”, “Nascimento do herói” e “A maçã no escuro”. Martim parte, com isso, do isolamento interior completo, para reconstruir-se como pessoa, à degradação dessa “identidade postíça de herói”. Conforme observa Benedito Nunes (1989, p. 40),

O personagem foge duplamente: das conseqüências do crime e do seu próprio passado. E na medida em que foge fisicamente, o crime se transforma num ato positivo de ruptura com a sociedade e a fuga, num movimento de evasão interior. Ele rejeita, juntamente com aquilo que foi, o código moral que infringiu. Entrelaçando, pois, a evasão física à psicológica, a ação romanescas, que se desenvolve interna e externamente como em *O lustre* descreve, no espaço e no tempo, singular trajetória, entre a transgressão inicial cometida e a final sanção do crime, as etapas de um itinerário, que Martim percorre, após a ruptura com o passado, à busca de si mesmo, de sua identidade pessoal.

A maçã no escuro só foi publicada em 1961, cinco anos após a sua conclusão. A satisfação da publicação na abertura do II Festival do Escritor Brasileiro, em Copacabana, acompanhada de amigos, com o músico Tom Jobim incentivando o público, com bom humor, a comprar o romance, contrasta com a crise conjugal enfrentada nesse período, que antecede a posterior separação, com o desquite confirmado em 1964, ano da publicação de *A paixão segundo G.H.*

No sistema literário brasileiro, a tessitura poética clariceana assume significativa relevância na chamada “geração de 45”. A consolidação de sua enigmática poética no sistema literário brasileiro resulta, pois, do contínuo trabalho e do compromisso que a escritora assumiu consigo mesma, ao iniciar e desenvolver sua produção ficcional, através da qual estabeleceu profunda reflexão acerca de seu tempo, bem como acerca das epifanias do ser em face de experiências “banais” do cotidiano.

Depois de viver 16 anos no exterior, Clarice Lispector voltou ao Brasil em 1959; sua produção literária, nesse período, já bastante consistente, conta com quatro romances concluídos, e desenvolverá 37 anos de atividade literária. Os anos que antecederam a publicação de *A paixão segundo G.H.*, porém, revelaram um clima de perturbação política no país, uma vez que o regime democrático brasileiro enfrentava sérias ameaças, após a posse e a prematura renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República. O maior agravante seria confirmado em 1964, com a implantação da ditadura militar, ano da publicação de *A paixão segundo G.H.*

A experiência artística da escritora repercutiria na elaboração deste romance, uma vez que nele reúnem-se, concentradamente, tendências¹² que vinham se experimentando nas obras anteriores. De caráter especulativo e abstratizante, aproximado do filosófico, *A paixão segundo G. H.* insurge-se, com vigor, contra os padrões convencionais da narrativa. A paixão de G.H. é, com efeito, uma grande pergunta sobre o que somos, sobre como devemos agir, sobre o que devemos

¹² Desenvolveremos reflexão acerca dessas importantes tendências no capítulo seguinte.

seguir, sobre em que consiste o conhecimento e sobre qual o verdadeiro sentido da existência humana.

Quando G.H. adentra o quarto de Janair, surpreende-se com a limpeza e com as imagens na parede, que a remetem à busca de sua própria imagem; inicia-se, com isso, o processo de desvelamento do “eu”, segundo G.H. Ao puxar a porta do guarda-roupa, a surpresa decisiva: o confronto com a barata. G.H. e a múltipla barata, de múltiplas “cascas”, a qual se desnuda até a sua essência máxima, ao neutro, à matéria primitiva. Nesse processo, G.H. também se desvencilha, desnuda-se do convencional ao original, sob ritual perigoso, de profundo “mal-estar feliz”, que se cumpre sob forma sacrílega, confrontando com a sua “formação humana”, pois ela comete o ato proibido, come da massa branca do interior da barata. Dessacraliza-se, assim, o ritual, através de uma conjunção conflituosa entre bom e ruim, entre belo e feio, entre divino e diabólico, entre vida e morte, uma luta existencial.

Com esta dessacralização, “corre (-se) o grande risco de se ter a realidade” e consolida-se um estilo de representar as angústias de seu tempo. Dessa forma, a “travessia penosa”, a que se refere Clarice Lispector, “a possíveis leitores”, é uma condição intrínseca aos que pretendam entender o tempo de catastróficos acontecimentos em que viveu a escritora, ao elaborar sua produção literária. Esta resulta, pois, conforme desenvolveremos no capítulo seguinte, do esforço contínuo realizado por Clarice Lispector, seja na apropriação e transformação de leituras que constituem sua biblioteca pessoal, ou da interação social por ela vivenciada.

3. “O PROCESSO DE ESCREVER É DIFÍCIL?”

O ato de escrever é feito de erros – a maioria essenciais – de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, não conduz a nada e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver – e esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita. (LISPECTOR apud NUNES:1998, p.298).

Quando não escrevo, estou morta¹³.

Subjacente à tessitura poética da escritora Clarice Lispector, há um laborioso processo artístico e intelectual por ela vivenciado, “de vegetativa atenção, de sentimento constante”, do qual não hesita em afirmar-se submissa. Conforme Roland Barthes (2004, p.28), e, neste contexto, em consonância com o caprichoso e natural jogo de sedução da escrita de Clarice Lispector, a fruição do texto só pode ser dita entre as linhas, interdita a quem fala, logo o prazer do texto é dizível, a fruição não o é. Na poética clariceana, o indizível se dá com o “fracasso da linguagem”, em face da impossibilidade de se apreender o real, num instante epifânico, já que resulta do “que se pensou que era ‘nada’”. Para tanto, em ambas as concepções, mister se faz a procura do leitor:

Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados estejam lançados, que haja um jogo (BARTHES:2004, p. 9).

No entanto, para investigarmos esse espaço de fruição, contido nas entrelinhas do discurso, âmbito do indizível, consideramos imprescindível destacar que a poética clariceana pertence a uma continuidade literária, “espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo” (CANDIDO: 1993, p.24).

¹³ Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

A partir da concepção de Antonio Candido (2000, p.74), de que a literatura é “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”, a obra de Clarice Lispector está inserida numa tradição, a partir da qual podemos inferir os padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, aos quais nos referimos ao refletirmos sobre a “crise dos fundamentos da vida humana”, no conturbado século XX.

Conforme Harold Bloom (1995, p.43), “a tradição literária começa quando um autor novo é simultaneamente ciente não só de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio antes dele”. No que se refere à obra de Clarice Lispector, essa luta se dá contra a linha dominante do romance brasileiro, marcado, principalmente, pelo viés sociológico, e sua poética pode ser vista, como observa Antonio Candido (1989), como um “desvio criador”:

Naquele tempo, 1943, alguns perceberam que Clarice Lispector estava trazendo uma posição nova, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. Diferente, também, do romance psicológico e, ainda, da prosa experimental dos modernistas. Era uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. A jovem romancista ainda adolescente estava mostrando à narrativa predominante em seu país que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é forma que narra. De fato, o narrado ganha realidade porque é instituído, isto é, suscitado como realidade própria por meio da organização adequada da palavra (CANDIDO: 1989, p.56).

Nessa perspectiva, a poética clariceana contrasta com as formas de nossa tradição literária, em seu gradual processo de inserção, causando impacto para a crítica já com o primeiro livro, o que vai ao encontro dos questionamentos de Harold Bloom (1995, p.42): “escolhemos uma tradição ou ela nos escolhe, e por que é necessário escolher ou sermos escolhidos? O que aconteceria se alguém tentasse escrever, ensinar, ou pensar, ou mesmo ler sem o senso de uma tradição?”

Nesse sentido, o processo de escrita é uma experiência conflituosa, no que concerne ao confronto com a tradição, bem como quanto à inserção/ recepção da

obra no sistema literário, porquanto o escritor iniciante, para integrar-se a uma continuidade literária, há de enfrentar as arbitrariedades dos padrões estabelecidos, para daí passar para a descontinuidade que marca a superação das influências e a construção de uma autonomia do seu estilo. No tocante à receptividade dos leitores brasileiros, iniciada com o livro de estréia *Perto do coração selvagem* (1944), quando conhecida apenas entre críticos e escritores, a produção ficcional de Clarice Lispector passou por fases distintas. Como observa Benedito Nunes (1982, p. 13), a maior recepção à obra de Clarice Lispector se deu a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família*, que despertou também o interesse pelos romances *O lustre* (1946), *A cidade sitiada* (1949) e *A maçã no escuro* (1961).

A publicação de *A paixão segundo G.H.*, dessa forma, representa um ápice de sua produção ficcional, uma vez que “se desprendia da figura humana da ficcionista, na qual o encanto feminino, guardando o traço eslavo de sua origem russa, combinou-se a uma personalidade esquiva, tímida e altiva, mais solitária do que independente – ‘um novelo enrolado pelo lado de dentro’, como disse o poeta português Fernando Pessoa de seu heterônimo Álvaro de Campos” (NUNES: 1982, p.13). Nessa fase, a escritora logra o prestígio como cronista do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, período em que publicou também *A legião estrangeira* (1964) e *Felicidade clandestina* (1971).

O desprendimento da figura humana da ficcionista, como enfatiza Benedito Nunes, alcançado em *A paixão segundo G.H.* foi uma das questões arbitrárias que a obra de Clarice Lispector enfrentou desde o início, tendo em vista os padrões das escolas realista e naturalista de impessoalidade e objetividade, até então predominantes para a crítica literária. Para Álvaro Lins (1946, p. 186), “o lirismo feminino ficaria aprisionado e sufocado dentro dos limites da impessoalidade realista ou naturalista”.

Em seu artigo “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” (sic) (1944), o crítico Álvaro Lins enfatiza que Clarice Lispector “escreveu o seu próprio romance, com um conteúdo que lhe veio diretamente da sua natureza humana”, utilizando os processos técnicos de James Joyce e Virgínia Woolf. Embora considere *Perto do*

coração selvagem a primeira experiência definida que se fazia no Brasil do moderno romance lírico, “original nas nossas letras, embora não o seja na literatura universal”, segue intransigente quanto ao caráter feminino da obra: “O que se deve fixar, antes de tudo, em *Perto do coração selvagem*, será exatamente, aquela personalidade da sua autora, a sua estranha natureza humana (...). Imagino que a sua concepção do mundo ficaria desfigurada dentro do romance tradicional” (LINS: 1944, p.189).

As severas críticas de Álvaro Lins quanto ao “caráter feminino”, predominante tanto na obra de estréia da escritora, como em *O lustre*, conforme argumenta, e quanto a sua estrutura inacabada, incompleta como obra de ficção, evidenciam, por um lado, a forte influência exercida pela tradição das escolas realista e naturalista, que precedem a consolidação da obra de Clarice Lispector no sistema literário, assim como, por outro lado, podemos perceber um enorme potencial de transgressão de sua escrita, no que diz respeito às estruturas tradicionais do romance brasileiro.

O crítico considera, assim, o monólogo interior como o recurso de maior efeito dos primeiros romances da autora, bem como destaca a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; o poder do pensamento e da inteligência; e, sobretudo, a audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, no jogo de palavras. Não obstante, adverte que “o romance da Sra. Clarisse Lispector está cheio de imagens, mas sem unidade íntima. Aqui estão pedaços de um grande romance, mas não o grande romance que a escritora, sem dúvida, poderá escrever mais tarde” (LINS:1944, p.191).

Para Benedito Nunes (1982, p.14), *Perto do coração selvagem*, cujo título, sugerido por Lucio Cardoso, foi inspirado por uma frase de *O retrato do artista quando jovem* (1916): “near to the wild heart of life”, de James Joyce, trouxe para a literatura brasileira a perspectiva da introspecção, comum à novelística moderna, com as implicações estéticas e formais conseqüentes, do monólogo interior à quebra da ordem causal exterior, das oscilações do tempo como duração (*durée*) ao esgarçamento da ação romanesca e do enredo. Nesse sentido, o crítico destaca que o ponto de vista introspectivo, dominante na poética clariceana, “ofereceria o conduto

para a problematização das formas narrativas tradicionais em geral e da posição do próprio narrador em suas relações com a linguagem e a realidade, por meio de um jogo de identidade da ficcionista consigo mesma e com os seus personagens – jogo aguçado até o paroxismo em *A paixão segundo G.H.*”.

Assim, juntamente com *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1977), publicação póstuma, *A paixão segundo G.H.* oferece uma das chaves do desencadeamento do processo de escrita de Clarice Lispector, pois, como observa Benedito Nunes (1982, p.20), “a via introspectiva, num grau paroxístico que leva ao paradoxo da linguagem, inverte-se, pois, na alienação da consciência de si. Pelo naufrágio da introspecção, a personagem desce às potências obscuras, perigosas e arriscadas do Inconsciente, que não têm nome”. Essas três narrações, em estilo monologal, permitem desvendar importantes articulações da obra inteira de que fazem parte, dentro de um singular processo criador, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados da consciência individual, que principia em *Perto do coração selvagem*¹⁴.

Com efeito, a escrita de Clarice Lispector consolida-se como referência, conforme destaca Antonio Candido (1989, p.56), “à medida que a própria literatura brasileira se desprendia das suas matrizes mais contingentes, como o regionalismo, a obsessão imediata com os ‘problemas’ sociais e pessoais”. A escritora demonstrase ciente desse processo, como podemos perceber em seu ensaio “Literatura de Vanguarda no Brasil”, sobre o qual refletimos no capítulo anterior:

O nosso crescimento íntimo está forçando as comportas e reventará com as formas inúteis de ser ou de escrever. Estou chamando nosso progressivo autoconhecimento de vanguarda. Estou chamando de vanguarda “pensarmos” a nossa língua. Nossa língua ainda não foi profundamente trabalhada pelo pensamento. “Pensar” a língua portuguesa no Brasil significa pensar sociologicamente, psicologicamente, filosoficamente, linguisticamente, sobre nós mesmos. Os resultados são e serão o que se chama de linguagem literária, isto é, linguagem que reflete e diz, com palavras que instantaneamente aludem a coisas que vivemos; numa linguagem real, numa linguagem que é fundo e forma, a palavra é na verdade um ideograma. É maravilhosamente

¹⁴ Pretendemos verificar essas articulações no capítulo seguinte.

difícil escrever em língua que ainda borbulha (LISPECTOR: 2005, p.105-106).

De fato, o embate entre a “experiência nova” de Clarice Lispector com a linha dominante do romance brasileiro é antes inclusiva do que exclusiva. Com isso, ao escrever numa “língua borbulhante”, como assim considerava, “que precisa mais do presente do que mesmo de uma tradição”, a escritora constrói o seu espaço, integrando-se, de forma contestatória, no jogo de repetição e descontinuidade do nosso desenvolvimento dialético. Na poética clariceana, as inquietações de seu tempo estão inseridas no conjunto de sua obra, o que refuta o rótulo de “escritora alienada”, sem compromisso com o social. Nesse sentido, os críticos Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli (1989), ao se referirem às vozes da crítica e à recepção de *A paixão segundo G.H.*, enfatizam que é possível estabelecer correspondências ao nível da práxis:

Se a sociedade brasileira se esbatia politicamente na força coercitiva do Estado e seus lugares-comuns tradicionais, a escritora lutava também contra esses estereótipos que se materializavam em linguagem. Sua atitude, embora num plano de superfície não fosse político, correspondia, na verdade, a um modelo de comportamento que ultrapassava sua individualidade e, dessa forma, ligava-se a uma práxis social mais abrangente. Caminhavam igualmente juntas a aventura da enunciação, que procurava sua plenitude entrevista nas palavras, e a aventura da criação literária, ela também emparedada, a se estabelecer por sobre as brechas do sistema cultural estabelecido (ABDALA JÚNIOR et CAMPEDELLI: 1989, p. 202).

Dessa forma, a obra de Clarice Lispector legitima-se ao construir um enlaçamento com o sistema cultural estabelecido do campo literário, “palco de um conflito permanente entre posições” (MAINGUENEAU: 2001, p.122). Para Dominique Maingueneau (2001, p.122), “a situação dentro da qual a obra se enuncia não é um contexto preestabelecido e fixo: encontra-se tanto a montante quanto a jusante, pois deve ser validada pelo próprio enunciado que permite exhibir”. Nesse sentido, conforme Abdala Júnior e Campedelli, a escrita de Clarice Lispector, ao contrastar com a “palavra petrificada” da linha dominante do romance brasileiro, buscava validar, “sobre as brechas” desse sistema cultural, uma poética em que a “aventura

da enunciação” e a “aventura da criação literária” caminhassem preferencialmente juntas.

A situação da enunciação da obra, denominada de cenografia¹⁵, por Maingueneau (2001, p.133), não equivale, pois, ao contexto contingente de uma “mensagem”. A cenografia constitui, assim, “uma articulação insubstituível entre a obra considerada como um objeto estético autônomo, por um lado, a condição do escritor, os lugares, os momentos de escrita, por outro” (MAINGUENEAU: 2001, p.133). Ela é um dispositivo que permite articular a obra sobre aquilo de que ela surge: a sociedade, bem como a própria vida do escritor, da qual destacaremos algumas influências de leitura de Clarice Lispector, uma vez que exercem significativa contribuição para a elaboração de sua obra.

Estas influências enfatizam os antecedentes criativos da obra, as experiências individuais da escritora, o que permite considerá-la um produto humano, substancial e não um objeto vazio. A recepção de outros discursos, ao longo de sua formação intelectual, não se reduz, assim, a um fenômeno de passividade, de sublime encantamento, mas, sobretudo, eles exercem um confronto produtivo. Enquanto sujeito leitor, o escritor é um co-autor, visto que ele usa, conforme destaca Jean Paul Sartre (2000, p.42), de “sua escala de valores, com suas paixões, suas simpatias, e transforma outro objeto cultural, na medida em que o lê”, num “exercício de generosidade”. Nesse jogo dialético, ambos interagem e se modificam.

3.1. PAIXÃO PELOS LIVROS: INFLUÊNCIAS DE LEITURAS.

Quando eu aprendi a ler e a escrever, eu adorava os livros! Eu pensava que livro é como árvore, é como bicho: coisa que nasce! Não descobria que era um autor! Lá pelas tantas, eu descobri que era um autor! Aí disse: ‘Eu também quero’ (LISPECTOR, apud GOTLIB:1995, p.39).

¹⁵ Dominique Maingueneau (2001, p.123) chama de cenografia “essa situação de enunciação da obra, tomando o cuidado de relacionar o elemento –grafia não a uma posição empírica entre suporte oral e suporte gráfico, mas a um processo fundador, à inscrição legitimante de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação”.

A experiência do livro, uma das paixões que desde a infância Clarice Lispector cultivou, propiciou-lhe outras experiências, a da sensibilidade, da historicidade, do pensamento humano, projetadas pela experiência de leitura. Embora se considerasse má leitora, “de pouca cultura”, ela foi assídua, descobriu o prazer da leitura quando criança, já aos 13 e 15 anos lia vorazmente. No entanto, além de discreta, não revelava facilmente suas influências de leitura; via de regra, negava, categoricamente, muitas delas:

Que eu saiba, não tem nenhuma (influência) mais marcante, não. Impacto, sim. Crime e Castigo me fez ter febre real. O Lobo da Estepe me virou toda. Com Kafka, eu sentia uma aproximação muito boa, mas eu já tinha escrito livros antes de ler suas obras (LISPECTOR, apud NUNES: 1988, p.306).

Clarice Lispector, na já referida entrevista concedida a Júlio Lerner, afirma que, no que se refere às leituras que a influenciaram em seu processo de composição, misturou tudo: “romance para mocinha, livro cor-de-rosa misturado com Dostoiévski”. Desta forma, ao longo de seus 26 livros publicados, significativo número de citações e referências bibliográficas enriquecem sua tessitura poética¹⁶, na medida em que, com elas, contrasta, sem perder a peculiaridade do seu estilo.

Assim, podemos tecer vários questionamentos ou mesmo ilações de possíveis leituras importantes para a consolidação de sua poética. Logo, poderíamos considerar o texto clariceano isento da influência existencialista, visto ser esta uma das principais correntes filosóficas da época? Não há, deveras, possibilidade de uma influência nietzscheana em *A paixão segundo G.H.*? Qual seria, de fato, a contribuição da obra de Virgínia Woolf, James Joyce, Katherine Mansfield, Franz

¹⁶ Em seu livro *A Leitora Clarice Lispector*, o crítico Ricardo Iannace (2001, p.19) destaca que variam os autores citados por Clarice Lispector: Katherine Mansfield, Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Herman Hesse, Dostoiévski, Tchekhov, Thoureau, Henry James, Thomas Merton, Albert Camus, Virginia Woolf, Hemingway, Georges Simenon, Ezra Pound, Heine, James Joyce, Dante Alighieri, S. Tomás de Aquino, Spinoza, William Shakespeare, Paul Éluard, Goethe, Emily Brontë e outros. Dentre os nacionais, figuram Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa e demais escritores. As citações não param em literatos e filósofos conceituados e famosos. Clarice chega a citar obras como *Um Deus Esquecido*, do amigo e médico psicanalista Dr. Azulay, e *Jogando com Pelé*, do futebolista Edson Arantes do Nascimento, os quais ocupam o imaginário da autora e de suas personagens.

Kafka, Fiodor Dostoievski, Herman Hesse para a poética clariceana? Outra contribuição imprescindível, embora não muito enfatizada em seus depoimentos, é a Bíblia, bastante presente em seus textos.

Essa recepção de outros discursos constitui um processo fundamental à autonomia literária do escritor, na medida em que ele se desapropria das influências de leitura para consolidar um estilo próprio, à semelhança da relação edipiana, na qual Édipo mata, inconscientemente, o próprio pai, Laio. Assim, para Harold Bloom (1995, p.15), estas influências se manifestam na desleitura, geralmente angustiosa, que um texto exerce sobre outro, propiciada pelo confronto com outros textos: “a relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma desescrita, assim como a escrita é uma desleitura”.

Nesse sentido, ao estabelecer como referência o poeta leitor, a concepção de influência de Harold Bloom consiste na investigação das relações intrapoéticas, âmbito conflituoso, pois enquanto “os poetas fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação (...), talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si” (BLOOM: 1991, p.33). Dessa forma, a apropriação e transformação de leituras envolvem “angústias de débito” do poeta em relação ao seu precursor, tendo em vista o temor daquele quanto à usurpação deste, o que lhe propiciaria a amarga sensação de que sua voz não seja sua, como podemos perceber na reação de Clarice Lispector à crítica de Álvaro Lins, conforme destacamos no capítulo anterior: “Escrevi para ele dizendo que não conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro, porque o diabo do homem só faltou me chamar de ‘representante comercial deles”’.

Para Arthur Nestrovski (1992, p.224), Harold Bloom se alia a uma crítica essencialmente humanista, porém, desprovido de toda inocência: “centrado sobre o estudo da força, do poder, da vontade, do romance familiar, da agressão, da culpa e da angústia, este é um humanismo em seus últimos limites, aguilhoado pela promessa de desmistificação, pela tentativa de não cerrar os olhos ao princípio da realidade da leitura”. Não consiste, pois, numa teoria das alusões.

Harold Bloom não hesita em desmistificar a idéia de que a influência acontece numa simples transmissão de idéias e imagens, porquanto o que lhe interessa é o que um poema consegue deixar de fora ao desapropriar-se do precursor, o que propicia o progressivo estreitamento que rege as relações do poeta com a tradição. Nesse sentido, conforme Harold Bloom (1991, p.62), “a influência poética é um ato de correção criativa, uma interpretação distorcida, um revisionismo voluntarioso e perverso que engendra a história das influências poéticas produtivas”.

A construção desse conceito, em *A Angústia da influência* (1991), atravessa seis razões revisionárias, a fim de apreender a constituição do “poeta forte”, capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, assim descrito por Harold Bloom (1991, p.43), em termos oriundos de fontes clássicas: *clinamen*, que é a desleitura ou desapropriação poética, propriamente dita; *tessera*, que é a complementação e antítese, no sentido de que o poeta preserva os termos do poema-ascendente, porém altera o seu significado; *kenosis*, que é um mecanismo de ruptura, de esvaziamento do poeta, representa um movimento de descontinuidade em relação ao precursor; *demonização*, ou movimento na direção de um Contra-sublime próprio, como reação ao Sublime do precursor; *askesis*, ou um movimento de autopurgação que ambiciona alcançar um estado de isolamento; *apophrades*, ou retorno dos mortos, de onde surge o efeito estranho, inquietante, como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor.

Como observa Nestrovski (1992, p.222), as seis razões revisionárias “servem apenas como instrumento heurístico para analisar as relações de intertextualidade a partir de um conceito longuiniano (sic) de influência”, nem o próprio Harold Bloom se utilizou rigorosamente delas, o que permite considerarmos que não se trata de um modelo fixo, invariável. Dessa forma, Nestrovski afirma ser possível traduzir os seis termos em figuras de linguagem, como assim o faz Paul de Man: *clinamen*/ironia; *tessera*/ sinédoque; *kenosis*/metonímia; *demonização*/hipérbole; *askesis*/metáfora e *apophrades*/metalepse. Na concepção de Harold Bloom, o sentido de um texto, no domínio intrapoético, resulta de leituras de outros textos, as quais ocorrem sempre contra a influência. Podemos constatar, assim, que essa concepção de influência

pode se estender a outros campos artísticos, bem como à prosa poética de Clarice Lispector, haja vista que em sua escrita outras tessituras se entrelaçam.

Na concepção de Sandra Nitrini (2000, p. 131), a “angústia da influência”, como a denomina Harold Bloom, recebe duas acepções: a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor; assim como podemos identificar uma acepção de origem qualitativa, entendendo-se o conceito de influência como resultado artístico autônomo de uma relação de contato com outras tessituras poéticas, as quais repercutem, pois, na consistência de um estilo, de personalidade própria.

Convém observarmos que a escritura poética de *A paixão segundo G.H.* oferece-nos um rico horizonte intertextual, onde a influência é percebida enquanto uma transmissão menos material, nas entrelinhas do discurso. Ela se consolida como uma aquisição essencial que transforma a própria personalidade artística da escritora. Deste intertexto, conforme afirma Umberto Eco (2003, p. 219) há a ironia, que permite à palavra artística um sentido inesgotável, labiríntico, rizomático; por isso, a influência recebida não minimiza a originalidade da obra. O que prevalece nesta análise é o grau de assimilação; a originalidade pura, portanto, o artista genuinamente demiurgo, uma das pretensões do gênio romântico, configura-se como um dos mitos da criação literária.

Como ilustra Paul Valéry (apud NITRINI: 2000, p. 134), em analogia à concepção de influência, “o leão é feito do carneiro assimilado”, a originalidade implica assimilação, cuja qualidade é definida pela consistência e eficácia da “digestão” das leituras de outros textos. Esta concepção renovou o próprio conceito de influência nos estudos literários, que não apareceria mais como imitação, mas, ao contrário, como fonte de originalidade. Em sua formulação sobre a problemática da influência, Paul Valéry (apud NITRINI: 2000, p. 132) sustenta que

Não há palavra que venha mais facilmente nem com mais frequência sob a pluma da crítica que a palavra influência e não há de modo algum noção mais vaga entre as vagas noções que compõem o armamento ilusório da estética. Nada, no entanto, no exame de nossas produções, que interesse mais filosoficamente o

intelecto e deva excitá-lo mais à análise que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro. Ocorre que a obra de um recebe do ser do outro um valor totalmente singular, engendrando conseqüências atuantes, impossíveis de serem desvendadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial à produção em todos os gêneros.

A originalidade efetiva-se, pois, quando a obra age sobre o escritor, de forma a ampliar os horizontes do seu universo ficcional, quando este “recebe do ser do outro um valor totalmente singular”. Um estilo original configura-se, desta forma, enquanto um “sistema digestivo”, “antropófago”, que garante a imprescindível assimilação do essencial contido na substância de outros textos; a partir dessa “digestão”, elabora-se um “mapa da desleitura”, conforme assim designa Harold Bloom, na medida em que o público leitor compara e interage com as próprias práticas de leitura com o texto lido.

Ler Clarice Lispector é ler também outros textos, é articular-se com a realidade histórica, é enfrentar o “instante de reconhecimento (igual a uma revelação)”. Pesquisar sobre a desapropriação de leituras no processo de composição da escritora é uma atividade árdua e desafiadora, visto que sua experiência como leitora é intensa, o que nos oferece um intrincado universo de perspectivas. Assim, múltiplos olhares podem ser projetados no texto, por conseguinte, múltiplas são as implicações da leitura, o que torna necessário, como assim o faremos, a delimitação desse horizonte de perspectivas. Ao imergimos na tessitura poética clariceana, estamos diante de uma comunhão de leituras, feitas pela escritora ao longo de sua formação, em fases distintas de sua vida e em diferentes contextos.

Histórias como a do patinho feio, da lâmpada de Aladim, *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, são algumas das leituras que marcam a infância da escritora e que exercem significativa importância para despertar-lhe o fascínio pelo universo ficcional. Desde a infância, o livro é, para Clarice Lispector, uma companhia, um amigo querido com o qual procurava ler o mundo, bem como a si mesma, processo essencial para a formação da consagrada escritora. No entanto, conforme destaca Jean-Paul Sartre (1993, p.22), “ninguém é escritor por haver

decidido dizer certas coisas, mas por haver decidido dizê-las de determinado modo. E o estilo, decerto, é o que determina o valor da prosa. Mas ele deve passar despercebido”.

Para Jean Paul Sartre, as artes de uma mesma época se influenciam mutuamente e são condicionadas pelos mesmos fatores sociais, porém considera que não há paralelismos entre elas: “um coisa é trabalhar com sons e cores, outra é expressar-se com palavras” (SARTRE: 1991, p.10). Assim, o estilo que determina o valor da obra de arte resulta das combinações imanentes entre os elementos da criação artística: “as notas, as cores, as formas não são signos, não remetem a nada que lhes seja exterior” (SARTRE: 1991, p.10). O difícil processo de composição, ao qual nos referimos na epígrafe do capítulo, não é um privilégio do escritor, assim como não é o instante de reconhecimento (igual a uma revelação), que nos possibilita a reflexão de tendências mais profundas de uma obra, conforme pensa Sartre quanto ao pintor em relação a sua obra:

Sem dúvida esse conjunto também é habitado por uma alma, e já que o pintor teve motivos, mesmo que ocultos, para escolher o amarelo e não o violeta, pode-se sustentar que os objetos assim criados refletem as suas tendências mais profundas. Só que jamais exprimiriam sua cólera, sua angústia ou sua alegria do mesmo modo que o fariam as palavras ou a expressão de um rosto; estão impregnados disso tudo; e por terem penetrado nessas cores, que por si mesmas já possuíam algo como um sentido, as suas emoções se embaralham e se obscurecem; ali ninguém será capaz de identificá-las com clareza (SARTRE: 1991, p.11).

Nesse sentido, o estilo passa despercebido na medida em que os motivos e emoções do artista estão impregnados, ou mesmo obscurecidos entre os elementos da criação artística, haja vista que “não existe qualidade ou sensação tão despojadas que não estejam impregnadas de significação” (PONTY, apud SARTRE:1991,p.10). No caso do escritor, a desapropriação de suas leituras constitui um processo fundamental, que consolida o estilo de sua escrita e, por conseguinte, favorece a obnubilação dos seus motivos mais secretos. Cada leitura do escritor, enquanto sujeito-leitor, encadeia-se num processo de descoberta, de revelação, em que o imaginário lida com o encantamento, com o mistério; em contraste, todavia,

com as restrições impostas pela realidade, conforme a escritora narra no conto “Felicidade clandestina”, acerca do difícil acesso ao prazer da leitura.

Nesse conto, a narradora-personagem, em tom autobiográfico, rememora as humilhações a que se submetia ao implorar emprestados os livros de uma colega de infância, no Recife, que “possuía o que qualquer criança devoradora de histórias gostaria de ter: um pai dono de livraria” (LISPECTOR: 1998, p. 10). Com fascínio e inquietação, revela o desejo de ler os livros que a colega tinha, mas que não lia, principalmente *As Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato¹⁷, o qual “como casualmente” informou-lhe que possuía, daí o seu “talento para a crueldade”: “Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses” (LISPECTOR: 1998, p.10).

A torturante expectativa do empréstimo, sucessivamente adiado, só termina quando a mãe da garota intervém, permitindo-lhe ficar com o livro “por quanto tempo quiser”. Tal experiência proporciona-lhe o desvelamento do encanto, uma vez que elucida uma das peculiaridades de sua poética, a clandestina felicidade, com frequência vivenciada por suas personagens.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela clandestina que era a felicidade. A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu pressentia. Como demorei! Eu vivia no ar... Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada.

Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo.

Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com seu amante. (LISPECTOR: 1998, p. 12).

A excitação pela proximidade do livro transforma-o em objeto erotizado: “um livro grosso (...) para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o”. Para o

¹⁷ Quanto a Monteiro Lobato, Clarice Lispector permanece-lhe fiel até a maturidade, como afirma em crônica ao *Jornal do Brasil* (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p. 108), intitulada “Fidelidade”: “Quanto a mim, continuo a ler Monteiro Lobato. Ele deu iluminação de alegria a muita infância infeliz. Nos momentos difíceis de agora, sinto um desamparo infantil, e Monteiro Lobato me traz luz”.

crítico Ricardo Iannace (2001, p. 50), “este amante com o qual se mantém uma ligação clandestina, proibida, é por sugestão o leitor, a quem se dirige o autor de maneira sigilosa e fugaz”. Nesse sentido, do sucessivo adiamento, da clandestina felicidade, podemos inferir um “jogo de sedução”, ao qual nos referimos a partir de Roland Barthes, existente entre leitor e texto, cujo brio seria “a sua vontade de fruição”.

Para Barthes (2004, p.20), o texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”. Dessa forma, a escritora, no conto “Felicidade clandestina”, transforma a relação, aparentemente ingênua, entre a menina e o livro, numa relação erótica, entre “uma mulher com seu amante”, via de regra, apresentada em sua poética.

Há registros de que Clarice Lispector, em sua adolescência, já morando no Rio de Janeiro, passou a freqüentar uma pequena biblioteca de aluguel, na rua Rodrigo Silva, segundo o crítico Renard Perez (apud GOTLIB: 1995), onde toma maior contato com a literatura nacional e com escritores estrangeiros consagrados, cujas leituras, decisivas e “de fruição”, exerceriam significativa contribuição para a consolidação do estilo de sua escrita:

Embora não escreva nesse período, lê bastante, passando da literatura romântica de Dely e Ardel, em que se iniciara, para autores como Julio Dinis, José de Alencar, Eça de Queirós. É mais ou menos nessa época, também, que toma contato com Dostoievski, que lhe provoca a maior tensão – embora naturalmente não o aprenda em toda sua grandeza (...). Devora de Machado de Assis a Graciliano Ramos, conhecendo também alguns estrangeiros – nomes como Herman Hesse e Julien Green, até então desconhecidos por completo e a cuja leitura é levada, a princípio, exclusivamente pela sugestão dos títulos das obras (PEREZ, apud GOTLIB: 1995, p. 140)

Além dessas leituras, Katherine Mansfield proporciona a Clarice Lispector semelhante fascínio e exerce também importante contribuição, quanto ao aspecto introspectivo, intimista, de descoberta de si, traços importantes para o estilo de sua

tessitura poética. Ela marca, de fato, sua experiência de leitora, pois fora desta escritora o primeiro livro comprado com o seu dinheiro; cujo título é “Bliss”, êxtase, plenitude, como traduz Clarice Lispector anos depois, mas que, na tradução para o português, intitula-se “Felicidade”. Assim a escritora relata essa experiência:

de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada uma das melhores escritoras de sua época: Katherine Mansfield. (LISPECTOR apud GOTLIB: 1995, p.151)

Ao referir-se às primeiras experiências de leitura, Clarice Lispector contrasta o “êxtase puríssimo” do universo maravilhoso, de sua condição de criança, à travessia penosa de sua condição humana em face da existência. Semelhante reflexão ocorre ao referir-se à leitura dos clássicos infantis e ao primeiro livro comprado com o próprio dinheiro: o patinho feio, “essa história me fez meditar muito, e identifiquei-me com o sofrimento do patinho feio – quem sabe eu era um cisne?”, bem como quanto à lâmpada de Aladim,

soltava minha imaginação para as lonjuras do impossível a que eu era crédula: o impossível naquela época estava ao meu alcance. A idéia do gênio que dizia: ‘pede-me o que quiseres, sou teu servo’ – isso me fazia cair em devaneio. Quieta no meu canto, eu pensava se algum dia um gênio me diria: ‘pede de mim o que quiseres.’ Mas desde então revelava-se que sou daqueles que têm que usar os próprios recursos para ter o que querem, quando conseguem (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p.103 e 104).

Assim, em detrimento do fetiche do gênio criador, idéia de que o escritor constrói sua obra guiado por sua inspiração individual, como se a construção de seu trabalho fosse proveniente das “lonjuras do impossível”, isenta das interações sociais por ele enfrentadas, podemos perceber, ao longo da produção ficcional de Clarice Lispector um esforço permanente para conseguir um espaço no campo literário, resultante de suas experiências pessoais, de suas leituras, bem como da interação com outros escritores, como enfatizamos, no capítulo anterior, acerca de sua condição paratópica e da formação, por meio de uma relação dinâmica, das diferentes “tribos” de escritores que se distribuem pelo campo literário.. A paixão

pelos livros constitui, dessa forma, um processo essencial para a formação da consagrada escritora, por meio dos quais procurava ler o mundo, bem como, através deles, interagiu com outros escritores e intelectuais¹⁸.

A partir da formação de “tribos” literárias, os escritores estabelecem entre si vínculos afetivos, logo, ainda que atribuam à sua obra uma finalidade social ou política, “o que fundamenta sua tribo sempre está além dessas tarefas. Daí uma suspeita permanente das pessoas bem-situadas com relação a ele” (MAINGUENEAU: 2001, p. 31), como acontece em relação ao forte vínculo de amizade entre Clarice Lispector e Lúcio Cardoso, evidente em suas correspondências, como na de 1941, na qual destaca, antes mesmo da publicação do primeiro romance:

Sabe Lúcio, toda a efervescência que eu causei só veio me dar uma vontade enorme de provar a mim e aos outros que eu sou + do que uma mulher. Eu sei que você não o crê. Mas eu também não o acreditava, julgando o q. tenho feito até hoje. É que eu sou senão um estado potencial, sentindo que há em mim água fresca, mas sem descobrir onde é a sua fonte (sic) (LISPECTOR: 2002, p. 16).

Nesse sentido, Clarice Lispector desenvolve, em sua escrita, um processo consciente, por um lado, de que a finalidade mesma da arte não exclui os caracteres e exigências humanos, individuais e sociais do artefazer, quanto, por outro lado, de que há uma verdade interior do artista, da objetividade do seu estado potencial, “sem (se) descobrir onde é a fonte”. Esta parte da técnica de escrever, conforme destaca Mário de Andrade (1975, p.13), “obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação”. Necessário se faz, pois, conforme o entende Roland

¹⁸ Ao longo da formação intelectual de Clarice Lispector, leituras importantes para o processo de composição da escritora se deram a partir da interação com outros escritores e intelectuais, como destacamos no capítulo anterior. Em Belém, logo após a publicação de *Perto do coração selvagem* e pouco antes de Clarice Lispector viajar com o marido para o exterior, consideramos de grande importância o encontro da escritora com os intelectuais Francisco Paulo Mendes e Benedito Nunes, que se tornaria um especialista em sua obra. Destacamos, assim, entre as leituras por eles sugeridas, trechos da obra de Marcel Proust, *Cahier de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Maria Rilke; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Essas leituras amenizaram a sua falta de ocupação, no período em estiveram em Belém, como afirmara: “Tenho lido o que me cai nas mãos” (CADERNOS DE LITERATURA:2004, p.15).

Barthes, o desprendimento da pessoa do autor perante sua obra, após concluída, visto que a escritura, para o crítico, começa no momento em que o autor entra na sua própria morte:

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa (BARTHES: 1977, p.49).

Para Barthes, a escritura é o composto, oblíquo, pelo qual vem a se perder toda identidade. Com essa dessacralização da figura do Autor, a escritura assume maior relevância, visto que o texto passa a ser compreendido como desprovido de um ser que preceda ou exceda a sua escritura, logo outro tempo não há senão o da enunciação. Na poética clariceana, segundo observa Benedito Nunes (1989, p.148), “como a verdadeira vida (que nos escapa quando a buscamos e que podemos encontrar sem que a busquemos), escrever é uma incumbência”, de quem tem a palavra como isca e que almeja a não-palavra, a entrelinha dessa oblíqua escritura:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra morde a isca, alguma coisa se escreve. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia, com alívio, jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. (1980, p.21)

Desenvolve-se, pois, uma linguagem consciente do procedimento de construção do qual o leitor não pode estar isento, ou muito menos, acomodado a uma linguagem previsível, que não o incomode. Nesta perspectiva, refuta-se o biografismo como forma de compreensão aceitável da obra. Com isso, o leitor assume significativa importância, na medida em que se constrói, conforme destacamos a partir de Roland Barthes, um espaço de fruição, o que origina, por conseguinte, a possibilidade de uma dialética do desejo.

Os erros do ato de escrever, “a maioria essenciais”, conforme destaca a narradora-personagem de *A paixão segundo G.H.*, integram esse processo e

compreendem a técnica artesanal, imprescindível no processo de escrita, que confere à linguagem poética um caráter peculiar, humano, “de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento)”. Para Mario de Andrade (1975, p.12), “artista que não seja ao mesmo tempo artesão (...) que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome”.

A objetividade do estado potencial do artista resulta, dessa forma, de um fenômeno de interdependência que ele estabelece com a matéria que ele move, “si o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura” (ANDRADE: 1975, p.25). Para Mário de Andrade (1975, p.15), a solução do artista no fazer a obra de arte, âmbito do talento individual, é “de todas as regiões da técnica a mais sutil, a mais trágica, porque ao mesmo tempo imprescindível e inensinável”. Nesse sentido é que o estilo da escrita, como considera Roland Barthes (2004, p.10), está quase além da língua: “imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte”. No capítulo seguinte, verificaremos o caráter peculiar do estilo clariceano, o qual evidencia uma mitologia pessoal e secreta da escritora.

3.2. “TEXTOS DE FRUIÇÃO” E ILAÇÕES NIETZSCHEANAS

Crime e castigo me fez ter febre real. O lobo da estepe me virou toda.

Clarice Lispector, quando se refere às obras *O lobo da estepe*, do escritor alemão Herman Hesse e *Crime e castigo* (1866), do russo Fiodor Dostoievski, lidas por ela entre 13 e 14 anos, expressa o seu “estado de perda, que desconforta”, ao qual se refere Roland Barthes (2004, p.20), no tocante a “texto de fruição”, o qual “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”. Essas leituras exercem função decisiva para a consolidação de seu estilo, marcadamente introspectivo, conforme menciona, ao destacar a leitura de *O lobo da estepe*:

Depois desse livro, adquiri confiança daquilo que deveria ser e o que deveria fazer. Nunca mais pensei em escrever peças teatrais, como as fiz aos nove anos em Recife: uma peça em três atos em apenas três folhas em papel escolar. Creio que fui a teatróloga mais concisa que já existiu. (LISPECTOR,apud GOTLIB: 1995, p.141)

De fato, podemos considerar *O lobo da estepe* como um “texto de fruição”, cuja leitura proporcionou à escritora uma “crise em relação com a linguagem”, uma quebra de paradigmas, no que tange aos gêneros da narrativa, o que repercutiu na “consistência dos seus gostos, de seus valores e de suas lembranças”, visto que, a partir dessa leitura, ela adquiriu confiança “daquilo que deveria ser e o que deveria fazer”, o que pode ser confirmado ao longo de sua poética. Em crônica intitulada “O primeiro livro de cada uma de minhas vidas”, Clarice Lispector reitera considerações acerca da influência de *O lobo da estepe*, destacando que este foi o livro que a germinou:

Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado *O lobo da estepe*, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos treze aos catorze anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura. (LISPECTOR, apud GOTLIB: 1995, p.141)

A viagem interior consolida o projeto artístico-literário de Clarice Lispector. De fato, a enigmática estranheza de Harry Haller, o lobo da estepe – “aquele animal que não encontra abrigo nem alegria nem alimento num mundo que lhe é estranho e incompreensível” – remete a leitora Clarice Lispector à intrigante análise do comportamento humano, visto que Harry Haller, assíduo leitor de Fiodor Dostoievski, Jean Paul Sartre, Friedrich Nietzsche, Goethe, além de um acervo de leituras registradas na narrativa, representa o indivíduo melancólico, de uma extraordinária capacidade de sofrimento, de complexa densidade psicológica.

A sondagem psicológica de Harry Haller, verificada nos capítulos “Anotações de Harry Haller/Só para loucos” e “Tratado do Lobo da Estepe/Só para loucos”, a partir de textos da personagem, apresenta, conforme destaca o crítico Ricardo Iannace (2001, p. 74), “permanente luta para superar sua própria duplicidade e

ambigüidade”. Dessa forma, ao imergir no âmbito introspectivo de Harry Haller, a narrativa representa o paulatino desnudamento de máscaras, no qual o caráter apolíneo e o dionisíaco, o sublime e o grotesco, a virtude e o vício interagem em conflitante processo, uma vez que

No caso de Harry, entretanto, o caso diferia: nele o homem e o lobo não caminhavam juntos, nem sequer se ajudavam mutuamente, mas permaneciam em contínua e mortal inimizade e um vivia apenas para causar dano ao outro, e quando há dois inimigos mortais num mesmo sangue e na mesma alma, então a vida é uma desgraça. Bem, cada qual tem seu fado, e nenhum deles é leve (HESSE: s.d., p.47).

A conflituosa protagonista de *O lobo da estepe* contrasta, de forma abrupta, personalidades díspares, de total inconformidade com o mundo burguês, o que faz com que ela se automarginalize. No entanto, para liberar-se de enraizados preconceitos de sua formação burguesa e integrar-se ao marginalizado ciclo social, utiliza entorpecentes. A personagem bissexual Hermínia é a principal mediadora na travessia da condição apolínea do solitário indivíduo tímido, preso às leituras de refinada erudição, para o dionisíaco estado de embriaguez e transgressão de Harry, visto que, ao ser apresentado a Pablo, trompetista homossexual de um grupo de jazz e a Maria, prostituta de aluguel, com quem se relaciona, ambos incentivam-no à “arte de viver”, com o aprendizado da dança, o jogo de sedução e a experiência libidinosa. Nesse sentido, como destaca o pensador Maurice Blanchot (2005, p.254):

O tema do *Steppenwolf* é que o homem não é o lobo do homem, instinto e espírito, cisão rígida herdada do pensamento luterano; é preciso desmascarar e exorcizar essa duplicidade demasiadamente simples, descendo mais profundamente na dispersão do mundo interior. O outro tema é a tentativa desesperada de recuperar o mundo a partir do caos. No livro, deveriam juntar-se as dores daquele que escreve e as do tempo em que escreve, como se o escritor fechado em si mesmo, por mais introvertido que fosse, só pudesse tomar consciência de seu próprio desequilíbrio pelo desequilíbrio de sua época.

Para Blanchot (2005, p.255), a principal impressão desse “livro rangente” é a da imagem dolorosamente artificial de um mundo também desprovido de naturalidade, uma vez que o imaginário, o real e a verdade da personagem central não conseguem ajustar-se. Por conseguinte, no ambiente “subterrâneo” do bar

noturno, Harry Haller vivencia a subversão dos valores burgueses, pois experiencia o avesso dos padrões convencionais, ao relacionar-se com os marginalizados desse sistema de valores. Essa atitude transgressora da protagonista proporciona, assim, crítica reflexão existencial, conforme podemos perceber na fala da personagem Pablo, ao encontrar Harry Haller em situação de conflito e angústia, saturado de si:

- É para mim uma alegria, meu caro Harry, poder tê-lo um instante como hóspede. Você tem andado freqüentemente desgostoso da vida e com ânsias de deixá-la, não é verdade? Tem ansiado abandonar este tempo, este mundo, esta realidade, e entrar numa outra realidade que seja mais adequada, num mundo intemporal. Pois faça-o, meu amigo, eu o convido a isto. Você sabe onde se oculta esse outro mundo, já sabe que esse outro mundo que busca é a própria alma. Só em seu próprio interior vive aquela outra realidade por que anseia. Nada lhe posso dar que não exista em você mesmo, não posso abrir-lhe outro mundo de imagens além daquele que há em sua própria alma. Nada lhe posso dar, a não ser a oportunidade, o impulso, a chave. Eu o ajudarei a tornar visível seu próprio mundo, e isso é tudo (HESSE: s.d., p. 177).

Nesse sentido, essa tentativa de “tornar visível seu próprio mundo” constitui uma questão essencial, no que concerne à estrutura das personagens clariceanas, visto que, como enfatiza Benedito Nunes (1969, p.113), ao imergirem no fluxo e refluxo da vida interior, “num mundo intemporal”, a intuição do sentido ontológico da existência humana, por meio delas, apresenta-se em peculiar estilo, não se esgota, pois, nos conflitos psicológicos. Para o crítico, “no universo da romancista, o ambiente é Espaço, e o Espaço meio de inserção da existência” (NUNES: 1969, p. 144). Dessa forma, a história das personagens enquanto indivíduos é, na poética clariceana,

Um meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, que já possui significado ontológico. Vemos o que é pessoal e subjetivo em cada indivíduo refletir uma realidade profunda, impessoal e transcendente. Parodiando André Gide, podemos afirmar que o que interessa a Clarice Lispector não são os indivíduos em si, mas a paixão que os domina, a inquietação que os subjuga (NUNES:1969, p. 117)

Assim, para o crítico, Joana, a protagonista do livro de estréia, “não é apenas uma jovem inquieta. Ela é a própria imagem dessa inquietação humana” (NUNES: 1969, p.114), uma vez que se encontra absorvida por sentimentos profundos e

incontroláveis que o levam, por conseguinte, a atitudes transgressoras dos padrões estabelecidos, “pronta para rebentar em violência”. Dessa forma, Joana vivencia condição semelhante à de Harry Haller, pois “sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inseqüência, de egoísmo e vitalidade” (LISPECTOR: 1998, p. 18), com a certeza, como destaca a personagem, de certa vocação para o mal, para o avesso. Como o protagonista de *O lobo da estepe*, a jovem Joana e o animal que sentia dentro de si não caminhavam juntos, permaneciam em contínua e mortal inimizade: “No fundo de tudo possivelmente o animal repugnava-lhe porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso como a tia morta. Para depois no entanto pisá-la, repudiá-la sem contemplações” (LISPECTOR: 1998, p. 19).

O embate entre essas personalidades díspares de Joana, que revelam a inquietação humana, o vago e o indefinido, em correspondência com a realidade histórico-social da escritora é, de fato, uma marca de transgressão que engendra o seu processo de composição, ao longo da elaboração de sua obra, visto que não hesita em problematizar as convenções sociais e morais. Em *A paixão segundo G.H.*, com efeito, reúnem-se, concentradamente, duas tendências que vinham se experimentando nas obras anteriores. Segundo Nadia Batella Gotlib (1988, p.173), verifica-se nessa obra:

De um lado, o tema da relação entre os seres, até a identificação máxima do eu com esta identidade, que é feminina, que é pessoal, que é animal, identidade de ser enquanto tal, sendo. De outro, uma estrutura narrativa típica de alguns contos, em que este processo se desenvolve gradativamente por etapas bem definidas e que se representam pela figura de um X: dualidades em cotejo, embatendo-se, uma, o contrário da outra, até um ponto de encontro e contato, a partir do qual continuam o seu percurso, especularmente, no avesso, no contrário, excluindo-se e identificando-se, enquanto projeções das primeiras que nelas se refletiram.

Em *A paixão segundo G.H.*, sob condensada estrutura, a escritora desenvolve instigantes questões acerca da existência humana, embora presente simplório enredo. Ritualisticamente, a protagonista G.H. percorre o seu itinerário místico, a sua paixão, a partir do desvelamento do “Outro”. Nessa perspectiva, é a partir do reconhecimento da condição de Janair, ex-empregada de G.H., que a protagonista

descobre, com mal-estar, um outro mundo de imagens, motivado por rudimentares desenhos, “de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão”, por ela feitos com ponta quebrada de carvão, na parede caiada, contígua à porta do *bas-fond*: “curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma (...) eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado” (LISPECTOR: 1999, p.41).

As imagens desse “inesperado mural” impulsionam-lhe o desvelamento de um outro mundo de imagens, as quais desconfortam, constroem a protagonista, na medida em que a lembrança da empregada Janair torna-se presente através delas, coercitivamente. Os contornos vazios que representavam as imagens do homem, da mulher e do cão, onde devia estar sendo representada, revelam-lhe a incomunicabilidade, o vazio existente entre elas, assim como lhe despertam uma sensação que não se deixara ter por Janair ao longo de seis meses, por negligência e desinteresse: a do silencioso ódio, “uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente” (LISPECTOR: 1998, p.41). Janair, como menciona G.H., “era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (Idem, p.40), visto que essa revelação antecede o confronto de G.H. com a barata, originário de um inquietante desdobramento discursivo que permeia, sobretudo, os âmbitos moral e psicológico.

Com semelhante impacto, e propiciando-lhe “febre real”, Clarice Lispector, também entre os 13 e 14 anos, conforme destacamos, lê o romance *Crime e Castigo* (1866). Para Malcolm Bradbury (1989, p. 27), *Crime e Castigo* pode ser considerado o primeiro romance moderno, “um livro que indicou o conflito e a crise do espírito da época”, em cuja narrativa, como observou o crítico russo Mikhail Bakhtin, há uma grande “polifonia”, em que muitas vozes estão em constante disputa. Essa densa narrativa traz em seu cerne desdobramentos discursivos, recursos para uma análise psicológica profunda da personagem.

O livro divide-se em seis partes e um epílogo, e no final da primeira parte, ainda nas primeiras cem páginas, o crime é cometido. As cinco partes que se seguem, o corpo do romance,

abordam o castigo, que é essencialmente um processo de crise psicológica e auto-acusação complexa, e culmina com a confissão, primeiro em público, na rua, depois na delegacia[...] Como disse Dostoiévski, o livro é a análise psicológica de um crime que vai se desenvolvendo depois que ele é cometido. (BRADBURY, apud IANNACE: 2001, p. 90):

Nesse sentido, Bradbury (1989, p.20) considera que o estudante Raskolnikov comete um crime moderno e sofre um castigo moderno, visto que o seu pretense ato de coragem e de busca por “fazer um gesto novo” implicaria também em sua autodestruição. O drama psicológico e existencial que enfrenta Raskolnikov, após o crime a machadadas contra os crânios da usurária Aliona Ivanovna e sua irmã Lisavieta, pode ser lido, entre tantas abordagens, como observa Bradbury (1989, p.51), como o mais profundo romance policial, no qual “o trabalho de investigação do crime implica a busca implacável de motivos e o verdadeiro detetive é o próprio criminoso; como um “thriller metafísico, que analisa a própria natureza do pecado”; como uma história de orgulho trágico; bem como “uma visão penetrante do niilismo e egotismo do mundo moderno, em que o super-homem moderno tenta ir além do império do bem e do mal”.

A dissociação entre o agente e o ato criminal, em *Crime e castigo*, está representado através de um inquietante desdobramento discursivo, na medida em que as idéias e sensações estranhas de Raskolnikov, decorrentes de sua tentativa de libertar-se das amarras do pensamento, da fé, da moral, tornam-se uma realidade terrível. Nesse sentido, conforme Bradbury (1989, p.55), “o romance diz respeito à transformação do inimaginável em real, de desconexão e conexão, de eventos aleatórios em responsabilidades humanas, de pensamentos em atos, de atos imaginados em atos de alguém”. Raskolnikov, sob profundo descontrole emocional, pretende estabelecer conexão entre suas idéias e o mundo aleatório que o cerca, o que pode ser observado através da discussão com as personagens Razumikin e Piotr Porfiri, sobre o artigo “Acerca do crime”, de autoria de Raskolnikov, na gazeta “Palavra Periódica”, em que esta personagem sustenta a polêmica idéia da existência de pessoas ordinárias e extraordinárias, assim como contesta o determinismo social:

Quanto à minha divisão dos seres em ordinários e extraordinários, convenho que é um pouco arbitrária, mas ponho de parte a questão de egoísmo, que não faz nada ao caso. Simplesmente julgo que, no fundo, o meu pensamento é justo. Quero estabelecer o princípio de que a natureza divide os homens em duas classes: uma inferior, a dos ordinários, espécie de matéria, tendo por única missão reproduzir-se; a outra superior, compreendendo os homens que têm o dever de lançar no seu meio uma palavra nova. As subdivisões apresentam traços bem característicos (DOSTOIÉVSKI: 1998, p. 280).

As idéias do inconformado protagonista, além de contestarem o ideal historicista do progresso determinista, que não tem, como afirma ironicamente, o “mérito da novidade”, contrastam dialeticamente questões morais e psicológicas que giram em torno dos crimes cometidos pelo jovem intelectual, de pretensões napoleônicas, contra a velha usurária, que personifica o sistema que o oprime, e cuja existência em nada contribui para a humanidade, e contra a sua irmã, a qual se viu obrigado a matar. Pertinente se faz, pois, uma questão levantada pelo crítico e teórico Geog Lucaks (1968, p.159): “Raskolnikov será capaz de suportar psicologicamente o fato de haver ultrapassado os limites morais?”

Para justificar o seu ato, Raskolnikov busca legitimar, entre seus valores, o direito ao crime aos homens extraordinários, entre os quais cita Licurgo, Sólon, Napoleão Bonaparte, Isaac Newton, homens singulares, entre os quais pretendia se enquadrar, “por lançarem no seu meio uma palavra nova”: “O primeiro grupo é senhor do presente, e o segundo é senhor do futuro. Um conserva o mundo, multiplica-lhe os habitantes; o outro move o mundo e o dirige” (DOSTOIEVSKI: 1998, p. 281). Portanto, ao discutir com Razumikin e Piotr Porfiri sobre essas idéias, a partir do artigo “Acerca do crime”, Raskolnikov busca desmistificar a idéia de “influência do meio”, já que almeja lançar ao seu meio “uma palavra nova”, acreditando, com isso, estar optando pela vida:

- Não estou errado! Mostrar-te-ei os panfletos. Qualquer coisa para eles é “influência do meio”: esta é a sua frase favorita. (...) A natureza humana não é levada em conta, é excluída, simplesmente negada. Não reconhecem que a humanidade desenvolvendo-se por um processo histórico-biológico há de se tornar afinal uma sociedade normal. Eles, porém, acreditam que um sistema social criado por um cérebro matemático é capaz de organizar, perfeita e imediatamente, a humanidade e fazê-la justa

e sem pecados num ápice, com maior rapidez que qualquer evolução biológica. Por isso, instintivamente odeiam a história (nada há senão horror e estupidez) e explicam-na toda como uma estupidez! Por isso odeiam a evolução natural da vida! Não desejam um espírito vivo! O espírito vivo necessita de vida, o espírito não obedece às leis mecânicas, é objeto de suspeita, o espírito é retrógrado! Mas o que desejam, embora tenha cheiro de cadáver e seja feito de borracha, é uma humanidade, no mínimo, sem vida própria, sem vontade, servil e que não se revolte! (Idem, p. 276).

Os protagonistas de *Crime e castigo* e *O lobo da estepe* são leitores inconformados com o sistema social de seu tempo; por conseguinte, o conhecimento, para ambos, é um fardo, por meio do qual procuram transgredir os valores que regem esse sistema, no qual não se integram. Raskolnikov, assim como Harry Haller, caracterizam-se pela inquietação problematizadora da moral burguesa, bem como contestam o sentido da existência. A protagonista de *A paixão segundo G.H* vivencia semelhante experiência, pois o crime, o “ato proibido” de esmagar e comer do interior do asqueroso inseto, proporciona-lhe o conhecimento de uma outra verdade, que implica no castigo místico, cujas principais conseqüências são a sua “deseroização” e “despersonalização”, processos que problematizam o seu sistema de valores, as convenções antes aceitas por G.H. como verdade absoluta: “Fico assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana” (LISPECTOR: 1998, p.14).

Nesse sentido, a conturbada condição existencial vivenciada por Raskolnikov e por Harry Haller possibilita-nos uma reflexão sob a perspectiva nietzscheana, no que concerne à contestação dos valores morais oriundos do humanismo renascentista, que tanto influenciaram as novas idéias do século XX. Através de sua personagem Zaratustra, Nietzsche (apud BRADBURY:1989,p.19) considera que “Todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá antes ser um aniquilador e destruir valores”. Em *O lobo da estepe*, a concepção filosófica nietzscheana constitui um significativo lastro. Com freqüência, o pensador é mencionado, logo é difícil imaginar que tais passagens não tenham despertado a curiosidade de Clarice Lispector e, por conseguinte, exercido indireta influência sobre a leitora:

Convenci-me de que Haller era um gênio do sofrimento; que ele, no sentido de várias acepções de Nietzsche, havia forjado dentro de si uma capacidade de sofrimento genial, ilimitada e terrível. Também me apercebi de que a base de seu pessimismo não era o “desprezo do mundo”, mas antes o desprezo de si mesmo (...) Foi precisamente através do Cristo e dos mártires que aprendeu a lançar contra si próprio, antes de mais nada, cada severidade, cada censura, cada maldade, cada ódio que era capaz. (HESSE: s.d, p.15)

‘O homem devia orgulhar-se da dor; toda dor é a manifestação de nossa elevada estirpe.’ Magnífico! Oitenta anos antes de Nietzsche (HESSE: s.d, p. 15).

Há momentos em que toda uma geração cai entre dois estilos de vida, e toda a evidência, toda a moral, toda salvação e inocência ficam perdidos para ela. Naturalmente isso não atinge a todos da mesma maneira. Uma natureza como a de Nietzsche teve de sofrer a miséria da época atual há mais de uma geração antes da nossa; tudo quanto teve de suportar sozinho e incompreendido, é o mesmo de que hoje padecem milhares de seres humanos (HESSE:s.d., p. 26).

No “Prefácio do Editor”, o narrador apresenta o “lobo da estepe” e destaca, sustentando argumentação com o exemplo dos mártires e do próprio Cristo, que “a base do pessimismo de Harry Haller não era ‘o desprezo do mundo’, mas antes o desprezo de si mesmo”, a maldição dos afetos. Nessa perspectiva, a doutrina cristã, conforme pensa Nietzsche (1992, p.19), é “a mais extravagante figuração do tema moral”, cujos padrões absolutos “desterram a arte ao reino da mentira”. Por conseguinte, por trás de semelhante modo de pensar e valorar, o pensador considera esta doutrina, “a qual é e quer ser somente moral”, como hostil à vida, como “a rancorosa, a vingativa aversão contra a própria vida”. Além disso, não hesita em afirmar que o cristianismo, desde o início, foi “essencial e basicamente, asco e fastio da vida na vida, que apenas se enfeitava sob a crença em ‘outra’ ou ‘melhor vida” (NIETZSCHE: 1992, p. 19).

Nietzsche considera, assim, que a incondicional vontade do cristianismo de deixar valer somente valores morais se consolida “como a mais perigosa e sinistra de todas as formas possíveis de uma vontade de declínio” (NIETZSCHE: 1992, p.20), visto que essa doutrina, na visão do pensador, contrapõe-se à natureza humana. Assim, ao problematizar a principal doutrina religiosa do Ocidente, o

pensador, sozinho e incompreendido, “teve de sofrer a miséria da época atual”, da crise dos fundamentos da vida humana, “há mais de uma geração antes da nossa”, visto que ele não vivenciou as catastróficas grandes guerras, morreu louco, quando começava o século XX. Em *Genealogia da moral* (1998, p.12), Friedrich Nietzsche propõe-se a colocar em questão o valor mesmo desses valores:

isto supõe o conhecimento das condições e circunstâncias de seu nascimento, de seu desenvolvimento, de sua modificação (a moral como consequência, sintoma, máscara, tartufice, doença, mal entendido; mas também moral como causa, medicamento, estimulante, inibição, veneno), um conhecimento tal como até hoje nunca existiu nem foi desejado. Tornava-se o valor desses valores como dado, como efetivo, como além de qualquer questionamento; até hoje não houve dúvida ou hesitação em atribuir ao “bom” valor mais elevado que o “mau”, mais elevado no sentido da promoção, utilidade, influência fecunda para o homem (não esquecendo o futuro do homem).

A especulação crítica do juízo de valor pode ser verificada também no âmbito artístico. Em *O nascimento da tragédia*, primeiro livro de Friedrich Nietzsche, publicado em 1872, o pensador desenvolve importante reflexão acerca do gênero trágico, da cultura grega, do nexos entre arte e conhecimento, bem como pensa o sentido da existência na modernidade. Para Nietzsche, o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco.

Assim, Apolo, deus grego dos poderes configuradores e deus divinatório, representa a verdade superior, “resplandecente”. Ele reina sobre a bela aparência do mundo da fantasia e exerce profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho. Por conseguinte, segundo Nietzsche (1992, p.33), poder-se-ia caracterizar Apolo como o homem individual, apoiado e confiante no *principium individuationis* (princípio de individuação), a partir do qual se caracteriza todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza, de maneira racional.

No entanto, na medida em que o princípio da razão sofre exceções, à ruptura do *principium individuationis*, ascende do íntimo do homem a essência do dionisíaco. Para Nietzsche, essa ruptura é acompanhada pelo êxtase, assemelha-se à embriaguez, incita o homem à máxima intensificação de todas as suas

capacidades simbólicas, principalmente no âmbito artístico. Dionísio representa, pois, segundo Nietzsche, a dupla natureza de um cruel demônio embrutecido e de um brando e meigo soberano, é o herói trágico por excelência:

É uma tradição incontestável que a tragédia grega, em sua mais vetusta configuração, tinha por objeto apenas os sofrimentos de Dionísio, e que por longo tempo o único herói cênico aí existente foi exatamente Dionísio. Mas com a mesma certeza cumpre afirmar que jamais, até Eurípides, deixou Dionísio de ser o herói trágico, mas que, ao contrário, todas as figuras afamadas do palco grego, Prometeu, Édipo e assim por diante, são tão-somente máscaras daquele proto-herói, Dionísio. Que por trás de todas essas máscaras se esconde uma divindade, eis o único fundamento essencial para a tão amiúde admirada “idealidade” típica daquelas célebres figuras (1992, p.69).

Nesse sentido, podemos perceber que a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco perpassa toda a narrativa de *A paixão segundo G.H.*, seja na busca do ser, ou na procura do indizível, ou na trágica busca do neutro. O trágico, para G.H., seria a aventura maior, dionisíaca; pretendia ficar livre do destino humano menor, para livre buscar a sua tragédia: “Minha tragédia estava em alguma parte. Onde estava o meu destino maior? Um que não fosse apenas o enredo de minha vida. A tragédia – que é a aventura maior – nunca se realizara em mim. Só o meu destino pessoal era o que eu conhecia. E o que eu queria” (LISPECTOR: 1998, p. 25). A personagem G.H. enfrenta, assim, um processo de metamorfose interior, no qual, sob profundo conflito existencial, sofre com o desvelamento de suas máscaras, visto que, conforme menciona, vivia a “um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes de minha vida” (1998, p.28), ou ainda, poderíamos acrescentar, a um passo do proto-herói Dionísio.

Assim, desde o início da narrativa, já após a experiência mística, G.H. está em conflito, numa incessante busca do ser: “- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender”(LISPECTOR: 1998, p. 11). Ela angustia-se por ter conhecido outra possibilidade de leitura do mundo. Por conseguinte, almeja uma “terceira perna”, uma nova verdade. A narradora-personagem tece incansáveis considerações sobre a possibilidade de uma outra moral, já que, em sua via mística, o sistema de relações no qual vive é desarticulado, ele enfrenta, pois, um processo

de desnudamento das máscaras, semelhante ao de Harry Haller. Como afirma Luis Costa Lima (1988, p. 332):

O moralismo e a beleza, ao serem suspensos, deixaram desnuda a face da vida para G.H. a sensação de inexpressividade a domina como uma falta. Sua vida carecia da violência de querer fascinante. Por esta razão, ela se contentava em encarar o não-ser da negativa dos seus retratos.

Essa sensação de inexpressividade de G.H. é conseqüência do processo de desnudamento das máscaras e da especulação crítica desses valores morais. A paixão de G.H. subverte criticamente o sistema convencional de valores, já que ela refuta os ideais ascéticos judaico-cristãos, ao refigurar a concepção de santidade, almejando a “despersonalização como a grande objetivação de si mesmo (...) quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens” (LISPECTOR: 1998, p.174), pensamento semelhante à superação do homem, proposto por Friedrich Nietzsche, quanto à transvaloração de todos os valores.

Nesse sentido, procurar “achar em si mesmo o homem de todos os homens” e estar antes do clímax, da revolução, do que se chama amor; enfim, a um passo da vida, compreende uma inquietante forma de viver, por que passa também a escritora Clarice Lispector em seu ofício, sem o qual afirma estar morta. Nesse processo, ela interage com o campo literário, vivencia as angústias e os tormentos de seu tempo, ao construir, ao longo de sua intensa formação intelectual, uma obra literária significativa para o nosso sistema literário, para a nossa cultura.

Dessa forma, conforme destaca o escritor e ensaísta Osman Lins, a condição do escritor pode ser considerada a de “um homem em guerra”, haja vista o título do seu livro de ensaios *Guerra sem testemunhas*:

O escritor é um homem em guerra. Consigo mesmo, com as palavras, com as correntes literárias triunfantes. Eu lembraria Saint-Exupéry que exclama, após uma missão perigosa: “Eu sou minha própria testemunha!” E Sartre, quando afirma que a angústia, o desânimo e os suores de sangue que começam quando não podemos ter outra testemunha senão nós próprios. É

então, conclui, que experimentamos até o fim nossa condição de homens. Todo escritor, na hora de criar, diante do papel, é sua própria e única testemunha (LINS: 1979, p.145).

Mister se faz, pois, voltarmos ao questionamento que intitula esse capítulo: “O processo de escrever é difícil?” De fato, ele não é tão simples quanto parece, pois, nas entrelinhas do texto, a vida pulsa de forma intensa. Como declara Clarice Lispector, as leituras de *O lobo da estepe* e *Crime e Castigo* provocaram-lhe forte impacto, as experiências da imigração, o conflituoso contexto histórico, as dificuldades da família marcaram o imaginário da escritora. Além disso, as reações perante marcantes momentos de sua vida devem estar incrustadas nas palavras em sua forma mais latente, e de um “modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita”, reflexão comprovada em entrevista concedida por Clarice Lispector a Affonso Romano de Santana (1998, p. 305).

Clarice Lispector: *A paixão segundo G.H.* foi escrito em 1963 e publicado em 1964. É curioso, porque eu estava na pior das situações, tanto sentimental, quanto familiar, tudo complicado. E escrevi *A Paixão...* que não tem nada a ver com isso. E não reflete a minha vida porque eu não escrevo como catarse, para desabafar, não. Eu nunca desabafo num livro. Para isso servem os amigos. Eu quero a coisa em si.

Affonso Romano de Santana: Sabe que a teoria da literatura hoje, a crítica literária, tem em si que o texto é exatamente igual ao sonho, tem um conteúdo manifesto e um conteúdo latente.

Clarice Lispector: Concordo.

Affonso Romano de Santana: Tem algumas coisas que o autor acha que está dizendo, mas tem uma série de coisas que ele não sabe que está dizendo, mas está. Você não acha que seria possível, mesmo não querendo, fazer uma catarse, que no inconsciente do texto se localize isto tudo?

Clarice Lispector: Talvez.

Affonso Romano de Santana: Há sempre uma faixa do texto, como no sonho, que foge do controle do autor/sonhador.

Clarice Lispector: Eu, de repente, percebi que a mulher de G.H. ia ter que comer o interior de uma barata, eu estremei de susto.

Esse instante de reconhecimento e revelação, peculiar ao processo artístico de Clarice de Lispector, consolida o “modo extremamente caprichoso e natural” de sua poética, resultante dos “erros essenciais” do seu processo de composição literária, bem como da apropriação e transformação de leituras que possibilitaram, conforme a autonomia de um estilo clariceano de escrita. A sensibilidade inquietante que pulsa na tessitura poética clariceana não hesita em desenvolver reflexão acerca do nebuloso e assustador âmbito introspectivo, em que subjaz a “máscara” humana e, por meio deste âmbito, podemos inferir os tormentos existenciais e psicológicos da condição humana no mundo contemporâneo.

A personagem G.H. resiste, pois, à exposição de sua fragilidade ante o desvelamento de sua máscara, assim como ela não imerge num total niilismo em face da perda de sua formação humana, de suas referências. Pelo contrário, a protagonista almeja uma nova “terceira perna”, optando pela imanência, por uma nova maneira de acreditar no divino. Podemos perceber, em seu itinerário místico, uma busca esperançosa, ainda que inquietante, por uma saída, de mãos dadas com “o Deus” ou com o Outro, para juntos superarem o horror: “Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Embora eu saiba que o horror sou eu diante das coisas” (LISPECTOR: 1998, p. 18-19).

Na esfera de sua produção ficcional, ao escrever *A paixão segundo G.H.*, verifica-se, nesta obra, o sofrido resultado das indagações pessoais de Clarice Lispector com relação ao contraste entre transcendência e imanência, do qual podemos perceber um embate permanente entre um ceticismo intenso, resultante dos acontecimentos catastróficos do século XX, cujas implicações foram globais, a

um compromisso por superá-lo, para que “o horror se transforme em claridade”, motivado pelas relações de amizade que construiu ao longo de sua formação, com marcante influência do pai, humanista de formação judaica. Não menos importante foi o itinerário percorrido pela escritora, ao longo de sua vida, que lhe permitiu acompanhar com maior proximidade as angústias de seu tempo.

4. A LINGUAGEM COMO ESFORÇO HUMANO

Eu tenho à medida que designo – e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não do achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (LISPECTOR: 1998, p.176)

A desistência é uma revelação (LISPECTOR: 1998, p. 176).

No itinerário místico de G.H., a narrativa desenvolve reflexões sobre o aspecto metalingüístico concomitante aos aspectos poético e transcendental do ser, em cujo processo narrativo se inscrevem os grandes temas verbais, uma “mitologia pessoal e secreta” (BARTHES: 2004, p.10), peculiares à poética clariceana. Como destaca Olga de Sá (1988, p.217), há, em *A paixão segundo G.H.*, um perspicaz desdobramento discursivo que permeia os âmbitos da paródia e da metafísica, cuja elaboração estilística exerce um “desvio criador” de significativa importância para o nosso sistema literário.

Assim, é mister a essa tessitura a contestação e “desistência” de padrões narrativos tradicionais, a partir da qual se originam novas possibilidades de leitura da realidade, bem como podemos inferir uma problematização de como se engendra a construção de um novo texto metafórico, resultante do “esforço humano” empreendido com a linguagem, que obtém maior êxito, conforme destaca G.H. (LISPECTOR:1998, p.176), quando não consegue designar, visto que o “indizível” resulta do “fracasso da linguagem”, em face da trágica busca de desvelar os mistérios da condição humana.

Nesse sentido, o processo criativo entre linguagem e realidade se estabelece na medida em que consideramos o conceito de realidade como uma categoria lingüística, a fim de compreendermos o que Roland Barthes (2004, p.7) entende

como uma “Paixão da escritura”, na qual importa conhecer o modo de elaboração, o mecanismo constituinte da realidade textual que problematiza e discute a realidade histórica, que nos permite “fazer sentir que não há Literatura sem uma Moral da linguagem” (BARTHES: 2004, p.7). Para Roland Barthes (2004, p.15), “a escritura é uma realidade ambígua: por uma parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”.

Em *A paixão segundo G.H.*, o confronto da escritora com a sociedade revela-se de maneira mais abrangente, conforme destacamos com Benjamin Abdala Júnior e Samira Campedelli (1989, p.202), na medida em que Clarice Lispector cria uma tessitura poética que ultrapassa sua individualidade, em proveito de uma linguagem de amplo alcance existencial, transgressora de convenções lingüísticas e sociais. Nos interstícios dessa nova tessitura, podemos verificar as angústias de seu tempo, sob um estilo de escrita inconfundível.

Assim, sob o lastro teórico de Dominique Maingueneau (2001, p.131), destacamos, anteriormente, que “a obra legitima-se traçando um enlaçamento: através do que diz, do mundo que representa, tem de justificar tacitamente a cenografia que ela impõe de início”. Dessa forma, o texto aponta, por um lado, para uma experiência que é lingüística, bem como, por outro, para as próprias estratégias de articulação que o texto conduz, em cuja enunciação se instaura uma realidade textual nos limites do seu espaço de construção, no qual podemos depreender um vínculo consistente e produtivo entre os espaço poético, que compete à leitura ir traduzindo e o espaço real, o qual confere um segmento da realidade histórica, inerente aos quais encontra-se o “esforço humano” empreendido através da linguagem.

Para Maingueneau (2001, p. 157), “sempre tendo como duplo o dizer que o transporta, o que a obra diz não pode fechar-se sobre si. O texto não mostra o mundo à maneira de um vidro transparente cuja existência se poderia esquecer; só faz isso interpondo seu contexto enunciativo, que não é representado”.

Nessa perspectiva, em *A paixão segundo G.H.*, “a realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la”, o que possibilita, à tessitura poética, estender o domínio da palavra sobre regiões mais complexas e inexprimíveis, capaz de fazer da ficção uma forma de conhecimento do mundo e das idéias, conforme destacamos, no primeiro capítulo, sob o prisma de Antonio Candido (1970, p. 131), em seu ensaio “No raiar de Clarice Lispector”. O crítico enfatiza que a escritora iniciante “soube transformar em valores as palavras nas quais muitos não vêem mais do que sons e sinais”.

Haja vista o capítulo “O banho”, de *Perto do coração selvagem*, no qual podemos verificar uma problematização e transgressão de valores convencionais da moral burguesa, tanto em âmbito social, através da personagem Joana, após roubar um livro, considerada por sua tia “um pequeno demônio”, “uma víbora”, “um bicho estranho”, consciente de estar infringindo as convenções, ação semelhante à dos protagonistas de *O lobo da estepe* e de *Crime e castigo*; quanto em âmbito afetivo, intimista, pois Joana vivencia uma metamorfose interior, a passagem para a puberdade:

A água cega e surda mas alegremente não-muda brilhando e borbulhando de encontro ao esmalte claro da banheira. O quarto abafado de vapores mornos, os espelhos embaçados, o reflexo do corpo já nu de uma jovem nos mosaicos das paredes.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe, move-o terna, lentamente como uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás – a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. – Ri de novo, em leves murmúrios como o da água. Alisa a cintura, os quadris, a vida (LISPECTOR: 1998, p. 65).

Essa travessia é representada por uma linguagem paradoxal, sinestésica, sob densa e úmida atmosfera, pontuada por contrastes e analogias, uma vez que Joana “imersa na banheira como no mar” (LISPECTOR: 1998, p.65). Com efeito, o desejo

de ser mulher pulsa, “o corpo se alonga, refulge úmido na meia escuridão – é uma linha tensa e trêmula”. Em palavras transbordantes de sentido, a escritora representa o desabrochar de Joana, que emerge da infância, na medida em que ela manifesta sua paixão pelo apolíneo e casado professor, o qual, “milagrosamente, penetrava no mundo penumbroso de Joana e lá se movia de leve, delicadamente” (LISPECTOR: 1998, p.52), entrelaçando-se, por conseguinte, o caráter apolíneo e o dionisíaco.

Como destaca Olga de Sá (1979, p.103), “nesse ‘romance de aproximação’, Clarice Lispector cria uma rara tensão psicológica, que se reflete numa espécie de tensão lingüística: vocábulos que perdem o sentido comum e ganham uma expressão sutil, de forma que a língua adquire o mesmo caráter dramático do enredo”, como podemos perceber no fluxo de consciência de Joana, de maneira que a narrativa segue conflituosa, almejando o silêncio, o seu desvelamento, na medida em que a protagonista se descobre para a sexualidade: “o órgão emudeceu com a mesma subtaneidade com que iniciara, como uma inspiração (...) o corpo vibrando ainda nos últimos sons que restavam no ar num zumbido quente e translúcido” (LISPECTOR: 1998, p.72). O domínio da palavra se estende, assim, sobre regiões profundas, metaforicamente, atingindo, por conseguinte, uma dimensão conceitual, transformando-se em valores que criam um estilo de escrita:

No meu interior encontro o silêncio procurado. Mas dele fico tão perdida de qualquer lembrança de algum ser humano e de mim mesma, que transformo essa impressão em certeza de solidão física. Se eu desse um grito – imagino já sem lucidez – minha voz receberia o eco igual e indiferente das paredes da terra. Sem viver coisas eu não encontrarei a vida, pois? Mas, mesmo assim, na solitude branca e ilimitada onde caio, ainda estou presa entre montanhas fechadas. Presa, presa. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o. Liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome. – Sou pois um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda (...) Porém os raros instantes que às vezes consigo de suficiência, de vida cega, de alegria tão intensa e tão serena como o canto de um órgão – esses instantes não provam que sou capaz de satisfazer minha busca e que esta é sede de todo o meu ser e não apenas uma idéia? (...) Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também.

Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio (LISPECTOR: 1998, p. 70-71).

Compreendemos que, em “O banho”, as raízes que constituem a verticalidade do estilo clariceano de escrita, no horizonte da língua portuguesa, consolidam-se, pois, como uma natureza, conforme assim o entende Roland Barthes (2004, p.12), “o estilo é uma Necessidade que amarra o humor do escritor à sua linguagem”.

A densidade afetiva e intelectual, em “O banho”, engendra-se, assim, a partir da “quebra de quadros da rotina”, da “criação de imagens novas”, como a do “brinquedo a quem dão corda” e a contrastante imagem do “canto de um órgão”, as quais entrelaçam sensações de frustração e êxtase, de fracasso e gozo erótico, de maneira que a linguagem instaura, com plasticidade, uma realidade evanescente, na qual Joana anda “sobre trilhos invisíveis”, uma imersão num âmbito de idéias e sentidos, em permanente busca por estender a palavra a uma dimensão de maior profundidade, instaurando espaços de silêncio em sua tessitura poética, conforme considera Olga de Sá (1979, p.118):

O silêncio que aí se anuncia não é o silêncio amplificado, hiperbólico, da retórica. Também não nos parece um silêncio enfático. O discurso de Clarice aponta para o silêncio enquanto “grau zero” da escritura, porque, teoricamente, ela não acredita no poder da palavra. Aspirando a que a palavra diga o “ser” e concluindo que isso é impossível, Clarice vislumbra o silêncio, como única possibilidade de alcançar o indizível. No nível do discurso, o que para ela mais se aproxima desse silêncio é a repetição, como corrosão do próprio significante. Assim, por uma espécie de paradoxo, o que é normalmente redundante, acaba no contexto de sua obra, por abrir-se em sentido inovador. É um paradoxo desesperar tanto o signo verbal e votar-se a ele de maneira tão obsessiva e reiterante.

Nessa perspectiva, em face da impossibilidade de “dizer o ser”, em *A paixão segundo G.H.*, a “Paixão da escritura” que ocorre concomitante à paixão de G.H. constitui uma travessia paradoxal e questionadora, na qual se inscrevem “vagalhões de mudez”, conforme enfatiza a narradora. Acerca desse inquietante silêncio, cuja repetição proporciona um desgaste do próprio significante, constante na poética clariceana, a personagem Lóri, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*,

desenvolve uma poética e instigante reflexão, numa dimensão ampla, conceitual, que faz lembrar as noites de Berna, aproximando o “Silêncio” ao grande mistério da existência, “ao Deus”:

Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se nele para o Inferno? Vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna. (...) O coração tem que se apresentar diante do Nada sozinho e sozinho bater em silêncio de uma taquicardia nas trevas. Só se sente nos ouvidos o próprio coração. Quando este se apresenta todo nu, nem é comunicação, é submissão. Pois nós não fomos feitos senão para o pequeno silêncio, não para o silêncio astral.

Se não há coragem, que não se entre. Que se espere o resto da escuridão diante do silêncio, só os pés molhados pela espuma de algo que se espraia de dentro de nós. Que se espere. Um insolúvel pelo outro. Um ao lado do outro, duas coisas que não vêm na escuridão. Que se espere. Não o fim do silêncio mas o auxílio bendito de um terceiro elemento: a luz da aurora.

Depois nunca mais se esquece, Ulisses. Inútil até fugir para outra cidade. Pois quando menos se espera pode-se reconhecê-lo – de repente. Ao atravessar a rua no meio das buzinas dos carros. Entre uma gargalhada fantasmagórica e outra. Depois de uma palavra dita. Às vezes no próprio coração da palavra se reconhece o Silêncio. Os ouvidos se assombram, o olhar se esgazeia – ei-lo. E dessa vez ele é fantasma (LISPECTOR: 1998, p. 38-39).

Os espaços de silêncio, instaurados na tessitura poética clariceana, apresentam sentido inovador, por se encontrarem, paradoxalmente, “no próprio coração da palavra”. Almeja-se, com isso, por meio do silêncio, alcançar o “indizível”, através do “fracasso da linguagem”, quando “falha a construção”, conforme destacamos na epígrafe deste capítulo. Imanente à escrita de Clarice Lispector, é possível inferir também um instigante desafio à própria condição humana, pelo desvelamento do ser, “diante do Nada”, em silêncio, em face “de uma taquicardia nas trevas”.

No entanto, segundo Roland Barthes (2004, p.67), “se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e inominável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor”.

Para Barthes (2004, p. 65-66), a escrita no “grau zero” é basicamente uma escrita indicativa, igualmente afastada das linguagens vivas e da linguagem literária propriamente dita, por conseguinte, nessa escrita “as características sociais ou míticas de uma linguagem ficam abolidas em proveito de um estado neutro e inerte da palavra”.

Com efeito, a tessitura poética clariceana assemelha-se a um prisma¹⁹, por meio do qual pensamos a própria condição humana. A escritora assume, em seu processo de construção literário, uma postura enquanto intelectual e escolhe uma área recôndita do ser humano, a introspecção, “no seio da qual decide situar a Natureza de sua linguagem” (BARTHES: 2004, p.14).

As personagens clariceanas, além de representarem os tormentos existenciais e psicológicos provenientes do abalo sofrido pela condição humana ao vivenciar o conturbado e catastrófico século XX, conforme reflexão já desenvolvida, elas apresentam uma sondagem do gênero humano, daí uma possível sugestão para as iniciais G.H.. Para Olga de Sá (1979, p.108), “o mundo moderno representa um agudo momento cultural da opacidade do cotidiano, da mecanização da vida que a todos consome. Mas, substancialmente, essa tensão metafísica, desde Prometeu, é atemporal e a-espacial”.

Optando por um viés introspectivo, a escritura clariceana possibilita novas perspectivas narrativas para a Literatura Brasileira, resultantes de desapropriações literárias de nossa tradição, bem como da superação dos paradigmas de leitura da escritora e de sua forma de pensar a realidade brasileira, das quais nasce uma forma de linguagem que não se conhecia em nossa literatura. Conforme Harold Bloom (2005, p. 79), “para que uma leitura (desleitura) seja ela mesma produtora de outros textos, é obrigatório que afirme sua singularidade, sua totalidade, sua verdade”.

Na concepção de Harold Bloom, a desapropriação poética consiste, assim, numa batalha (o agon), feita pelo jogo de substituições, de tropos e defesas,

¹⁹ Conforme destaca o crítico e ensaísta Osman Lins (SILVA: 2000, p.242), “uma obra literária configura-se como um prisma, pronto a vetorizar-se, traduzível de vários modos pelos múltiplos olhares da íris humana” .

imagens e argumentos, paixões e idéias do “poeta forte” se rebelando contra os seus precursores, contra os padrões estabelecidos, a fim de “realizar uma inversão que torne sua tardividade uma força e não uma fraqueza” (BLOOM: 2005, p. 86). Para Bloom (2005, p.31), “a angústia da influência na maioria das vezes é bem distinta da angústia do estilo. Já que a influência é necessariamente desapropriação, uma tomada ou feitura errônea da herança”.

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos inferir, nitidamente, a consciência do narrador-personagem quanto ao procedimento de desapropriação, na medida em que a narrativa desenvolve reflexão acerca da paixão de G.H., bem como da paixão da própria narrativa, ao utilizar-se da paródia²⁰ como recurso estilístico-retórico:

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi-artísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia (LISPECTOR: 1998, p.30).

A paródia coaduna dialeticamente, como enfatiza Olga de Sá (1988), um pólo epifânico, bastante característico de sua poética, com epifanias do feio, da náusea, epifanias irônicas ou corrosivas, que revelam o ser pelo avesso; um pólo parodístico, por construir figuras de contradição e por denunciar o ser pelo desgaste do signo poético.

Como afirma Afonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, paráfrase & cia* (1985, p. 31), “o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalçado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de libertação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.”

Em linguagem psicanalítica, Sant’Anna (1985, p.32) observa que “a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da

²⁰ Conforme Afonso Romano de Sant’Anna (1985, p. 12), a paródia (do grego: para-ode, ode que perverte o sentido de outra ode) é um recurso literário bastante presente em textos da modernidade. Ela estabelece um tenso confronto intertextual, de forma que o novo texto liberta-se do texto-base.

Mãe Linguagem. (...) Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença.” É necessário observarmos, todavia, que a “duplicata” do texto clariceano é, conforme destaca Sant’Anna (1985, p. 32) “o gesto inaugural da autoria e da individualidade”, o qual origina o processo de autonomia da escritura, resultante das desapropriações literárias.

A paixão de G.H., assim como a paixão da narrativa, revela-se na incorporação do risco de se aproximar da nebulosidade, de “naufragar na introspecção”, pois vislumbra a “vida crua”, o “neutro”, as camadas mais secretas e frágeis da condição humana; logo, tanto o código lingüístico quanto o religioso são transgredidos. Podemos verificar, na paixão de G.H., que ela desautomatiza valores instituídos e a própria linguagem, percorre uma “via crucis” imanentista, parodiando, por conseguinte, a paixão de Cristo, visto que G.H. transgride a concepção soteriológica que situa Deus e o homem em planos ontológicos distintos.

Através da falência da forma, com o fracasso da linguagem, a escritura constitui uma travessia, do caos ao silêncio, delineada por um “eu” fragmentado, múltiplo, revestido por diversas máscaras, que no decorrer desse itinerário místico, desnuda-se ao primitivo do ser, “onde nem o pensamento pensa”. Desta forma, G.H. narra a própria paixão e o que subjaz a esse processo é uma experiência-limite, nauseante, de comer da massa branca do interior da barata. Como destaca Olga de Sá (1988, p. 220), neste caso, a paixão é, portanto:

uma ontologia, uma metafísica construída pelo método empírico, cuja finalidade é desvelar o ser. Desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa. A paixão é a dor contra o hábito, que insensibiliza. É a vida, a totalidade, contra o “eu”, o puramente psicológico.

O paralelismo bíblico encontra-se, assim, tanto intrínseco à complexidade temática, como à complexidade estrutural, visto que a narrativa de *A paixão segundo G.H* sofre um processo de metamorfose, de esvaziamento, o que constitui, pois, um método ousado, pois se trata de uma desapropriação de uma Escritura Sagrada para o Cristianismo, um dos principais cânones da cultura ocidental. Já na configuração

do título do romance, há referência às conhecidas expressões bíblicas: “Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus” ou “Paixão de Jesus Cristo segundo João” que representam o sofrimento de Jesus, narrado pelos discípulos. No entanto, quem a protagoniza não é o filho de Deus do Cristianismo, mas o mesmo sujeito que a relata. Ela é G.H., que narra, com perplexidade, a própria paixão, como designa Emília Amaral (2005, p. 36), acerca da narradora-personagem:

uma mulher cujo nome se confunde com as suas iniciais e que, à primeira vista, não parece possuir a exemplaridade dos evangelistas, os seres escolhidos para revelar o divino, na medida em que se trata de um eu mutilado, de uma personificação do ser humano reificado. No entanto, é uma mulher quem substitui não apenas os evangelistas, mas a própria figura de Jesus Cristo, ocupando espaço do sujeito que se deixou atravessar pelo sagrado, que provou o conhecimento da divindade e que se reconheceu como fruto/parte dela.

As imagens e expressões bíblicas apropriadas pela escritora, em *A paixão segundo G.H.*, são estilizadas, reconfiguradas ao seu estilo. Há, portanto, uma multiplicidade de vozes e de possíveis olhares na leitura desse texto. Nesse sentido, conforme Tynianov (apud SANT’ANNA: 1985, p.13), “a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados”.

Ao lançarmos um olhar parodístico para interpretar a escrita clariceana, vislumbramos uma análise intertextual de confronto entre tessituras. Nessa perspectiva, podemos constatar diferenças discursivas entre a tessitura bíblica, “texto-pai”, e a tessitura do romance *A paixão segundo G.H.*, “texto-filho”. Por conseguinte, a nova tessitura dialoga com o texto de que sofreu influência, contestando-o, revelando-o e desnudando-o tanto formal bem como tematicamente. O texto antigo, ainda que marcado pela diferença, revela-se como novo, embora ambos se assemelhem. Dessa forma, para Bakhtin (apud SANT’ANNA: 1985, p.14),

o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original. A segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala, entra em antagonismo com a voz original que

a recebeu, forçando-a a servir a fins diretamente opostos. A fala transforma-se num campo de batalha para interações contrárias. Assim, a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador, não é possível na paródia; as vozes na paródia não são apenas distintas e emitidas de uma para outra, mas se colocam, de igual modo, antagonisticamente.

Como enfatiza Tânia Carvalho (2003, p. 73), o diálogo, num sentido amplo do termo, estabelece-se entre três linguagens: “a do escritor, a do destinatário (que pode estar fora ou implícito na obra) e a do contexto cultural, atual ou anterior”. Nesse sentido, considera-se a intertextualidade como uma propriedade do texto literário, cuja construção, conforme o entende Julia Kristeva (apud CARVALHAL: 2003, p. 72), na esteira de Tynianov e de Bakhtin, assemelha-se a “um mosaico de citações, como absorção e transformação de outro texto”. Dessa forma, a linguagem do texto poético apresenta uma natureza heterotextual, de caráter duplo: escritura/leitura, na medida em que absorve os significados dos textos com os quais dialoga²¹.

Para Tânia Carvalho (2003, p.73), “a palavra, que é ‘dupla’, pertence ao texto em questão e a outros, precedentes e diferentes, pertencendo também ao sujeito da escrita e ao destinatário”. Nessa perspectiva, a paródia configura-se, pois, como recurso intertextual dinâmico, visto que, ao parodiar, o autor deslê, reconfigura a visão de mundo, bem como amplia o seu universo ficcional. Como podemos perceber, desde o início da narrativa, já após a experiência mística, G.H. encontra-se em conflito: “ _ _ _ _ _ _ estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender.” No entanto, é com receio que G.H. pretende dar corpo às suas sensações; desde então, a linguagem começa também o seu itinerário místico: “receio a começar a fazer um sentido (...). Terei que ter a coragem de usar um

²¹ O termo intertextualidade migrou nos estudos literários desde seu emprego por Julia Kristeva em 1966, no ensaio “Le mot, Le dialogue et Le roman”, para caracterizar a produtividade textual a partir do conceito de dialogismo de M. Bakhtin. Como analisa Sandra Nitrini (1997, p. 160), Bakhtin designa como diálogo e ambivalência a relação entre os eixos lingüísticos horizontal, que compreende a palavra no texto simultaneamente pertencente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e o vertical, no qual a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Na concepção bakhtiniana, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Assim, conforme destaca Sandra Nitrini (1977, p 160), “o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade”.

coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém?” (LISPECTOR: 1998, p. 15).

A inquietação existencial de G.H. ocorre dentro do “drama da linguagem”, uma vez que a narrativa segue conflituosa, de forma que as relações entre linguagem e realidade são insistentemente problematizadas. Esta tensão revela-se pelas enfáticas repetições, através dos paradoxos e das antíteses que pulsam com intensidade em sua tessitura poética, notório na epifania irônica e corrosiva posterior ao confronto de G.H. com a barata:

E seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo. Sentada, eu estava 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.

Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa, sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insípidez: o gosto agora não passava de um travo: o meu próprio travo. Por um instante, então, senti uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo, um horrível mal-estar feliz em que as pernas me pareciam sumir, como sempre em que eram tocadas as raízes de minha identidade desconhecida. (LISPECTOR: 1998, p.86)

O olhar fascinado de G.H. para os olhos da barata permite-nos a constatação de que a protagonista reconfigura sua concepção de mundo, como se ela o olhasse pela primeira vez. Com efeito, G.H. angustia-se por sentir-se impelida a recriar tudo que antes nominara e acreditara por mera convenção. Dessa forma, a expressividade e a intensidade inerentes ao fluxo da poética clariceana evidenciam-se nas repetições, de mesmos termos e de mesmas frases, dotadas de valor rítmico, que desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido próprio do discurso, conforme destaca Benedito Nunes (1989, p. 136).

Essa labiríntica teia verbal desafia o leitor pelo tom provocativo, captura-o através da “alegria difícil”, já alertada no início do romance, a qual pode ser sentida

devido à forte carga emocional, visto que, conforme podemos perceber tanto no trecho destacado quanto durante toda a narrativa, o uso de antíteses e paradoxos, correntes neste discurso, atingem, sobretudo, o âmbito dos sentidos, haja vista a construção de frases com sucessivos contrastes sensitivos, que apresentam o inosso e o salgado, a tristeza e a alegria, o doloroso e os entretons de maior sutileza, além do contraste entre silêncio e som, que permeia o itinerário místico de G.H.

A travessia desse itinerário revela-se penosa, pois, como menciona a protagonista: “Fico tão assustada quando percebo que durante horas perdi minha formação humana. Não sei se terei uma outra para substituir” (1998, p.14). Nesta experiência epifânica, enfrentada por G.H., podemos inferir que o saber é fundamentalmente falível, assim como também a linguagem é incapaz de tudo exprimir. Por conseguinte, a linguagem da poética clariceana incorpora esse drama através do paradoxo, figura estilística medular em *A paixão segundo G.H.*, essencial para designar a inquietação do homem em face da finitude e para expressar a “alegria difícil”, o “horrrível mal-estar feliz”, uma vez que G.H. sentira “uma espécie de abalada felicidade por todo o corpo”, após degustar da massa branca do interior de um inseto que resistia pacificamente no planeta, “há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem” (LISPECTOR: 1998, p.48), eram tão velhas que eram imemorais, anteriores ao gênero humano. Daí podemos inferir, pois, uma dimensão ontológica à paixão de G.H., fatores estes que favorecem a configuração de uma estética do indizível no processo de composição da escritora.

4.1. DESVELAMENTO DO RITUAL: UMA “ALEGRIA DIFÍCIL”.

O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava ‘máscara’ de mentira, e não era: era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos (...). Pelo pecado original, nós perdemos a nossa máscara. (LISPECTOR:1998, p.116)

Na esfera de sua produção artística, ao escrever *A paixão segundo G.H.*, verifica-se, nesta obra, o sofrido resultado das indagações pessoais de Clarice Lispector com relação ao contraste entre transcendência e imanência, pois G.H.

vislumbra, da existência, a autenticidade. Nesse trabalho com a linguagem, podemos perceber um tom, um etos da escritura clariceana, que a engaja e individualiza como uma significativa voz em nossa Literatura. Nesse sentido, há um Valor inerente à forma literária, através da qual “grandes temas verbais da existência” são escritos, sob uma “dimensão vertical e solitária do pensamento”, conforme pensa Roland Barthes (2004, p.10-11):

Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão vertical e solitária do pensamento. Suas referências estão no nível de uma biologia ou de um passado, não de uma História: ele é a “coisa” do escritor, seu esplendor e sua prisão, é a sua solidão. Indiferente e transparente à sociedade, andamento fechado da pessoa, não é de modo algum produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. É a parte privada do ritual, ergue-se a partir das profundezas míticas do escritor, e se expande para fora de sua responsabilidade. É a voz decorativa de uma carne desconhecida e secreta; funciona à maneira de uma Necessidade, como se, nessa espécie de surto floral, o estilo não fosse senão o termo de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infra-linguagem que se elabora no limite da carne e do mundo. O estilo é propriamente um fenômeno de ordem germinativa, é a transmutação de um Humor.

Na “Dedicatória do autor (Na verdade Clarice Lispector)”, em *A hora da estrela*, a escritora desenvolve uma reflexão acerca desse “fenômeno de ordem germinativa”, dedicando “esta coisa”, como se refere a escritora, a ilustres músicos, como Schumann, Beethoven, Bach, Chopin, Stravinsky, Strauss, Debussy, Marcos Nobre, Prokofiev, Carl Orff, Schönberg, aos dodecafônicos, assim como a endereça aos gnomos, anões, sílfides, às ninfas que lhe habitam a vida e aos gritos rascantes dos eletrônicos. Em consonância com o que pensa Roland Barthes, a escritora apresenta-nos, numa “espécie de surto floral”, referências que nela “atingiram zonas assustadoramente inesperadas”, e que lhe vaticinaram a ponto de explodir no eu autoral, enviesado:

Esse eu é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tonto que sou, eu enviesado, enfim que é que há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesma. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever (LISPECTOR: 1998, p. 9-10)

Em *A paixão segundo G.H.*, esse eu enviesado, que resulta dessa “parte privada do ritual da escrita”, pela primeira vez, dirige-se a “possíveis leitores”, em sua produção literária. Com isso, Clarice Lispector enfatiza a “alegria difícil”, a “agônica travessia”, o caráter místico, o essencial, os quais se erguem de suas “profundezas míticas”, “de uma metamorfose cega e obstinada, provinda de uma infra-linguagem”, como destacamos a partir de Roland Barthes. Para tanto, a escritora desenvolve essa reflexão à semelhança, ainda que ao revés, de experiências religiosas do Cristianismo, sob o lastro bíblico. Dessa forma, sob tom provocativo, a escritora adverte:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aqueles que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria. (LISPECTOR: 1998, p.7)

O fato de Clarice Lispector utilizar-se de uma voz autoral²² e destacar a característica do público leitor, “de alma já formada”, para enfrentar o oposto, o subvertido, oferece-nos uma “chave” importante, pois podemos constatar que se trata de um texto-enigma, um texto-labiríntico de “penosa travessia”, que requer mais sensibilidade que racionalidade. Nesse sentido, podemos observar que a escritura clariceana, na perspectiva barthesiana, exerce a função de relacionar criação literária à sociedade, ao captar, em sua intenção humana, dimensões profundas e misteriosas da condição humana, “atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar”, ligadas, pois, à conturbada realidade histórica da escritora. Dessa forma, essa provocação inicial constitui um desafio para que o leitor saia da passividade e caminhe junto com a personagem, ao longo de sua difícil travessia, a qual nos possibilita enxergar além do convencional.

²² Em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, a escritora volta a destacar em nota inicial uma advertência, apontando para o eu enviesado que se instaura em sua narrativa, mais forte que ela mesma: “Este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar. Ele está muito acima de mim. Humildemente tentei escrevê-lo. Eu sou eu mais forte do que eu” (LISPECTOR: 1998, p.7).

A leitura de *A paixão segundo G.H.* exige do leitor perspicaz aproximação, pois G.H. enfrenta uma travessia penosa, ela angustia-se por ter conhecido outra possibilidade de leitura do mundo, sob o choque da consciência do que atravessou, e, com isso, podemos verificar mais uma vez a utilização do recurso estilístico da paródia, ao subverter a experiência de Adão e Eva, ao provarem do fruto da “árvore do conhecimento”, cometendo o pecado original. Por conseguinte, a “máscara” da narradora-personagem desvela-se, ela almeja, com isso, uma nova verdade, uma “terceira perna”.

A desagregação do seu habitual cotidiano surge do confronto de G.H. com a barata. Tomada pelo nojo, vê-se imbuída de um processo de revelação, de angústia, de medo, que a leva a romper com o sistema das relações humanas nas quais vive. Assim, ao desautomatizar valores instituídos e a própria linguagem, podemos inferir a reconfiguração de sua concepção de mundo com o processo de desleitura da tessitura bíblica. G.H. vislumbra a possibilidade do reino dos céus sobre a terra, como afirma Benedito Nunes (1989, p.69):

Na visão imanentista que a narradora, numa experiência agônica, sobrepõe penosamente ao salvacionismo cristão mais reinterpretado do que anulado, Deus e o homem situar-se-iam num mesmo plano ontológico, considerando-se embora a carência do último, já com sentimento trágico, posto que a ação providencial e a transcendência de Deus foram substituídos respectivamente pela existência substantiva pura e pela atualidade do ser. Desapareceria, conseqüentemente, com o laço da promessa, a projeção da esperança que perfaz a temporalidade do cristão. Porque Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é e nunca pára de ser.

Para Benedito Nunes, a experiência imanentista de G.H.. “da assimilação da matéria viva com a vida divina”, representa “a negação da idéia de Deus enquanto ser pessoal, providencial e transcendente” (NUNES: 1989, p. 68), uma sofrida conquista de G.H., iniciada após se vê “na nudez neutra da mulher na parede”, inscrita por Janair. A carência humana, nessa perspectiva, “converte-se numa falta necessária que já nos une a Deus” (NUNES: 1989, p. 70). Nessa busca do ser, engendra-se um paradoxo, pois G.H. equipara a plenitude e a carência, o divino e o humano:

É quase impossível. É que no neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher na parede. O mesmo neutro, aquele que me havia possuído em pernicioso e ávida alegria, era esse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana.

A menos que eu pudesse fazer a prece verdadeira, e que aos outros e a mim mesma pareceria a cabala de uma magia negra, um murmúrio neutro.

Esse murmúrio, sem nenhum sentido humano, seria a minha identidade tocando na identidade das coisas. Sei que, em relação ao humano, essa prece neutra seria uma monstruosidade. Mas em relação ao que é Deus, seria: ser.

Eu fora obrigada a entrar no deserto para saber com horror que o deserto é vivo, para saber que uma barata é a vida. Havia recuado até saber que em mim a vida mais profunda é antes do humano – e para isso eu tivera a coragem diabólica de largar os sentimentos. Eu tivera que não dar valor humano à vida para poder entender a largueza, muito mais que humana, do Deus. Havia eu pedido a coisa mais perigosa e proibida? Arriscando a minha alma, teria eu ousadamente exigido ser Deus? (LISPECTOR: 1998, p. 134)

De forma imanentista, sem “a projeção da esperança que perfaz a temporalidade do cristão”, G.H. despoja-se de sua convencional “formação humana”. Motivada por “uma coragem diabólica de largar os sentimentos”, vivencia fortes sensações, sentimentos extremos e contraditórios, como a “alegria de perder-se” e o “horrível mal-estar feliz.”.

Assim, enquanto na 1ª Carta aos Coríntios, São Paulo almeja o amor, através da fé e da esperança, para que se consolide a íntima união com Deus, o viver autêntico: “Agora vemos como em espelho e de maneira confusa; mas depois veremos face a face. Agora o meu conhecimento é limitado, mas depois conhecerei como sou conhecido” (I Cor 13: 12); na experiência de G.H., no entanto, “o amor já está, está sempre”, e “no neutro do amor” encontra uma “alegria contínua”.

Em cada estágio dessa experiência, iniciada com o estranhamento do quarto da ex-empregada, G.H. reconhece, agonicamente, que “o mundo não é humano”, que “não somos humanos” e que sua alegria situava-se no “pólo oposto ao pólo do sentimento humano cristão”. O forçoso ato de matar e comer da massa branca do

interior da barata realiza-se ritualisticamente, visto que G.H. imerge num processo de metamorfose interior, numa corrosiva “despersonalização” e “deseroização.”

Assim, a desleitura parodística da escritura bíblica, como observa Olga de Sá (1988, p.221), configura-se como um paradoxo responsável por causar um efeito de perplexidade e estranhamento. Nesse processo de desapropriação, o indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção. A narrativa desenvolve, pois, incansáveis questionamentos sobre a possibilidade de uma outra ética, que, ao invés de representar com verossimilhança o real, desarticula o sistema de relações do qual vive G.H. e envereda por um processo de desnudamento das máscaras, como afirma Luís Costa Lima (1988, p.332):

O moralismo e a beleza, ao serem suspensos, deixaram desnuda a face da vida para G.H.. A sensação de inexpressividade a domina como uma falta. Sua vida carecia da violência de querer fortemente. Por esta razão ela se contentava em encarar o não-ser da negativa dos seus retratos.

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos constatar, na gradual e penosa travessia, o esvaziamento da narrativa, que se autodilacera na medida em que se movimenta da palavra ao silêncio e do silêncio à palavra. Nessa problematizadora narrativa, o movimento cíclico da estruturação de seus capítulos possibilita-nos inferir uma interessante simbologia, uma vez que são, no total, 33 fragmentos, a convencional idade de Cristo.

Sob peculiar procedimento, a escritora utiliza-se da reiteração da frase que finaliza um capítulo no início do capítulo seguinte. Como o próprio Cristo, a escritura percorre uma “*via-crucis*”, porém imanentista, ela experiencia também a sua paixão. Cada seqüência, portanto, compõe o elo estrutural de adensamento da obra. A linguagem desvela-se, na medida em que G.H. se desvela, desencadeando-se no inexpressivo, no indizível, proporcionado pelo “fracasso da linguagem”.

Essa desleitura perfaz toda a narrativa, seja pela inversão de certas expressões bíblicas, seja pela apropriação e transformação de imagens freqüentes na Bíblia. No confronto com a tessitura bíblica, deparamo-nos com uma séria

reflexão no processo de desleitura, pois não existe no texto nenhum elemento burlesco. Com efeito, entre tantos contrastes parodísticos, enquanto na Bíblia há o ensinamento: “Entrai pela porta estreita, porque larga é a porta, e espaçoso, o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela; e porque estreita é a porta, e apertado, o caminho que leva à vida, poucos há que a encontrem” (Mt 7, 13-14); para G.H., a entrada para o quarto da ex-empregada Janair “só tinha uma passagem, e estreita: pela barata.” (LISPECTOR: 1998, p.59) Assim como ocorre com as passagens: “Se não comerdes a carne do Filho do Homem e não beberdes o seu sangue não tereis a vida em vós”, e ainda: “Quem come a minha Carne e bebe o meu Sangue tem a vida eterna” (Jô 6, 53-54). G.H., no entanto, comete o “ato ínfimo”, come da massa insípida, neutra, numa experiência de vômito e náusea:

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir, a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda. “ – – – porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca”, era Apocalipse segundo são João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido do que eu comera – e eu cuspi.

O que era difícil: pois a coisa neutra é extremamente enérgica, eu cuspi e ela continuava eu (LISPECTOR:B1998, p. 166-167).

G.H. vivencia um fenômeno místico. A desleitura do rito da comunhão implica, pois, na opção de G.H. pela imanência e não pela transcendência. Os rituais, de G.H. e o do cristão, apresentam efeitos opostos, como observa Olga de Sá (1988, p. 221):

O cristão é assimilado pelo Corpo de Cristo e Nele se transforma. Se Ele é Deus, como disse, e como crê o cristianismo, transcende o homem. Portanto, pela manducação da hóstia, o cristão é alçado, na medida em que lha é permitido, à comunhão com Deus. Na experiência de G.H., a manducação da barata, protótipo da matéria-prima do mundo, produz pelo mesmo efeito de transformação, mas invertido, a redução da personalidade de G.H. ao nível da pura matéria viva. Há a “despersonalização”, isto é, G.H. se perde como pessoa, para alcançar-se como ser e encontrar sua identidade ao nível do puramente vivo.

Para G.H., “Deus já é.” G.H. redimensiona, com isso, sua maneira de relacionar-se com Deus, ao aproximá-lo de sua condição humana, conforme destaca “eu não quero o reino dos céus, eu não o quero, só agüento a sua promessa! A notícia que estou recebendo de mim mesma me soa cataclísmica, e de novo perto do demoníaco. Mas é só por medo. É medo. Pois prescindir da esperança significa que eu tenho que passar a viver, e não apenas me prometer a vida” (LISPECTOR: 1998, p.148). Há, com isso, uma nova forma de acreditar no divino; por conseguinte, G.H. anseia incessantemente a presença “do Deus”, não apenas pela promessa e esperança de um reino, pois “o Deus é hoje: seu reino já começou”.

Nessa “experiência-limite” vivenciada por G.H., o procedimento parodístico atinge fundamentos essenciais do mistério maior da fé cristã. O universo ficcional clariceano recria a escritura bíblica, ao apropriar-se de imagens e ritos, revertendo, porém, os seus efeitos. Assim acontece com a imagem do sal, pois enquanto Jesus prega, no “Sermão da Montanha”, que o seu discípulo deve ser “sal da terra” e “luz do mundo” (Mt 5, 13-16), cumprindo-lhe um testemunho autêntico, para, a partir deste, alcançar o Reino de Deus, a transcendência, G.H. almeja o contrário, o inosso, o “não-ser”, que, ao invés de ser jogado fora, como sugere o texto bíblico, representa, em seu itinerário místico, a imanência, o avesso, revelado através dos olhos da barata, nítida paródia da seguinte passagem: “e, se o sal for insípido, com que há de salgar? Para nada mais presta, senão para se lançar fora e ser pisado pelo homens” (Mt 5,13).

A leitura do “Sermão da Montanha”, numa perspectiva imanentista, pode ser verificada, em *O lustre*, por meio da protagonista Virgínia e da personagem Miguel, o qual “costumava freqüentar ofícios protestantes” e que humildemente procurava o pastor, “com uma gravidade orgulhosa”. Essa orientação espiritual é desobedecida, visto que a transgressão se concebe por intermédio de uma leitura de teor existencial, no que concerne à experiência de Jesus, compartilhada por Virgínia e Miguel ao lerem a Bíblia:

Ele abriu no Sermão da Montanha, começou a ler em voz tosca e angulosa com hesitações preenchidas por vagos murmúrios profundos e como sonolentos pela dificuldade. Ao redor fazia silêncio; Virgínia apoiou a cabeça nas mãos sem esforço, com delicadeza. No terceiro serão uma sinceridade cheia de esperança estabelecera-se entre eles e ela ouvia a leitura de lábios entreabertos como uma história. Num trecho Jesus sentia-se tocado pela doente e dizia-lhe: mas como perguntais quem vos tocou quando estais no meio de uma multidão que vos comprime? E ela respondeu: é que senti sair de mim uma força... Esse trecho passou a ser uma vida nova para ela, ela suspirava profundamente como uma impossibilidade; absorta. A cabeça inclinada, ela pensava. Ah, o desejo de ironia e bondade, como de viajar, que sentia; como sou franca! espantava-se então e banhava-se em desfalecida beatitude. Mas isso não era de meditar como Miguel exigia – na verdade ela não refletia e não tirava conclusões – pensava na história em si mesma, repetindo-se entre olhares, sombras, permissões e quedas. Vagamente imaginava assim: mas eu também... (LISPECTOR:1999, p.130-131).

A leitura da Bíblia, feita por Virgínia²³, desperta-lhe uma nova forma de enxergar a vida, com a qual Miguel, com certa relutância, concordava, uma vez que ambos sentiam “alguma semelhança de Jesus consigo mesmos” (LISPECTOR: 1999, p. 131). Assim, Virgínia lia como quem vivenciasse a experiência destacada no trecho da Bíblia, “com o desejo de ironia e bondade”, em “desfalecida beatitude”. Com surpresa e desgosto, porém, eles foram repreendidos pelo pastor, pela forma com que interpretavam as Sagradas Escrituras: “meu filho, falta religião a esta tua leitura... pelos comentários que vocês fazem e pelo modo como ouvem... é quase um sacrilégio ler a Bíblia assim... Lê-se com mais seriedade e meditação – insisto nesta palavra meditação. Vá, meu filho; a dificuldade vem do céu; volte e leia como quem estuda” (LISPECTOR: 1999, p. 131). O pastor sugere-lhe, com isso, uma doutrina para direcioná-los, uma “meditação”, em detrimento de uma leitura laica e imanentista.

²³ O trecho a que se refere Virgínia não se encontra no “Sermão da Montanha”, mas corresponde à passagem da “mulher que tinha um fluxo de sangue”, como pode ser observado no Evangelho de São Marcos:

“E certa mulher, que havia doze anos tinha um fluxo de sangue, e que havia padecido muito com muitos médicos, e despendido tudo quanto tinha, nada lhe aproveitando isso, antes indo pior, ouvindo falar de Jesus, veio por detrás, entre a multidão, e tocou na sua vestimenta.

Porque dizia: Se tão-somente tocar nas suas vestimentas, sararei.

E logo se lhe secou a a fonte do seu sangue, e sentiu no seu corpo estar já curada daquele mal.

E logo Jesus, conhecendo que a virtude de si mesmo saíra, voltou-se para a multidão e disse: Quem me tocou ?”Mc 5, 25-31).

Em *A paixão segundo G.H.*, podemos verificar uma apropriação de um dos versículos do “Sermão da Montanha”, desprovida da seriedade e meditação doutrinária exigidas pelo pastor que orientara Miguel e Virgínia, em *O lustre*: “bem-aventurados os pobres de espírito porque deles é o dilacerante reino da vida” (LISPECTOR: 1998, p.130). Nesse sentido, destaca-se que a “santidade humana é mais perigosa que a santidade divina” (LISPECTOR: 1998, p.130), no que diz respeito à provação, à experiência do amor, por meio da qual podemos inferir, na poética clariceana, uma reflexão acerca da condição humana em face de sua fragilidade e de sua finitude existencial.

O embate entre transcendência e imanência, entre “ser” e “não-ser” é, desta forma, uma epifania corrosiva, uma vez que, para G.H., “o Amor é a experiência de um desejo maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria maior” (LISPECTOR: 1998, p.133), haja vista que a personagem almeja a expressão do neutro, o insosso, percorrendo, pois, o avesso de sua “formação humana”, por intermédio da barata, “um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso”(LISPECTOR:1998, p. 77), revelação que lhe proporciona o medo “do silêncio com que a vida se faz”:

O medo que eu sempre tive do silêncio com que a vida se faz. Medo do neutro. O neutro era minha raiz mais profunda e mais viva – eu olhei a barata e sabia. Até o momento de ver a barata eu sempre havia chamado com algum nome o que eu estivesse vivendo, senão não me salvaria. Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto. (LISPECTOR:1998, p. 92-93)

Ao vislumbrar o neutro, a autenticidade do ser, G.H. enfrenta a difícil tarefa de abandonar a máscara, sua formação humana anterior à revelação de sua experiência mística. Com isso, sofre com a renúncia de sua identidade pessoal, uma conversão radical, no limite oposto, por exemplo, à do apóstolo Paulo. Na “Carta aos Efésios”, São Paulo enfatiza a importância de que os convertidos se revistam de “toda armadura de Deus para que possais estar firmes contra as astutas ciladas do diabo” (Ef. 6,11). Esta armadura protegê-los-ia de sua fragilidade, constituindo-se da “couraça da justiça”, “tendo cingidos os lombos com a verdade”, “do escudo da fé”,

“do capacete da salvação, e da espada do Espírito, que é a palavra de Deus”. O apóstolo constrói, com isso, uma identidade para o fiel, sedimentado por valores, que os estimulam a um solene ritual, bem como a uma corajosa missão “contra os principados, contra as potestades, contra os príncipes das trevas deste século, contra as hostes espirituais da maldade, nos lugares celestiais” (Ef.6,12). Não obstante, atravessando o oposto, G.H. envolve-se num processo de metamorfose interior, através da “despersonalização” e “deseroização” de si, que ocorre, segundo G.H.:

A despersonalização como a destituição do individual inútil – a perda de tudo que se possa perder e ainda assim ser. Pouco a pouco tirar de si com um esforço tão atento que não se sente dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo que me caracteriza é o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecida por mim. Assim como o momento que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. (LISPECTOR:1998, p.174)

A destituição do “individual inútil”, de sua máscara, implica na reconfiguração de valores por G.H., que, por conseguinte, proporciona uma ampliação de sua concepção de mundo por meio do despojamento de “toda armadura”, pois G.H. “tira de si, como quem se livra da própria pele”, empreendendo, dessa forma, uma busca instigante e penosa por desvelar a obscuridade que subjaz à máscara humana, os enigmas do ser. Logo, como enxergar a vida, uma verdade, após conhecer o que não se queria enxergar? G.H. reflete sobre essa questão ao olhar a barata:

Sentiria ela em si algo equivalente daquilo que meu olhar via nela? Até que ponto ela se aproveitava a si mesma e aproveitava do que era? (...) Que sabia eu daquilo que obviamente viam em mim? Como saberia se eu andava ou não com barriga encostada na poeira do chão. A verdade não tem testemunha? Ser é não saber? Se a pessoa olha e não vê, mesmo assim a verdade existe? A verdade que não se transmite nem para quem vê. Este é o segredo de se ser uma pessoa? (LISPECTOR:1998, p. 93)

Representar-se e representar o mundo sem a própria máscara é uma condição árdua, uma exposição da fragilidade humana. Portanto, ao “despersonalizar-se”, G.H. enfrenta, como observa Luís Costa Lima, uma “mística ao

revés”. O procedimento da paródia atinge o extremo limite quando G.H. experimenta da massa branca do interior da barata, ritual análogo à comunhão dos cristãos. O fascínio e a repugnância pela barata consumam-se numa espécie de comunhão sacrílega e primitiva, G.H. redime-se na e com a própria coisa de que participa, como observa Benedito Nunes (1973, p. 65). Desta forma, a apropriação e transformação da Escritura dos Evangelhos podem ser encontradas sob instigante questionamento existencial, com reflexões acerca da transcendência e da imanência, e sobre moralidade:

A moralidade. Seria simplório pensar que o problema moral em relação aos outros consiste em agir como se deveria agir, e o problema moral consigo mesmo é conseguir sentir o que se deveria sentir? Sou moral à medida que faço o que devo, e sinto como deveria? De repente a questão moral me parecia não apenas esmagadora, como extremamente mesquinha. O problema moral, para que nos ajustássemos a ele, deveria ser simultaneamente menos exigente e maior. Pois como ideal é ao mesmo tempo pequeno e inatingível. Pequeno, se se atinge; inatingível, porque nem ao menos se atinge. “O escândalo ainda é necessário, mas aí daquele por quem vem o escândalo” – era no Novo Testamento que estava dito? A solução tinha que ser secreta. A ética da moral é mantê-la em segredo. A liberdade é um segredo. (LISPECTOR: 1998, p.86-87)

A especulação reflexiva acerca da moral aproxima a paixão de G.H. ao filosófico, bem como constitui um aspecto importante da “Moral da Linguagem”, na poética clariceana. Nessa perspectiva, conforme Roland Barthes (2004, p.15), “a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente no meio das significações novas”, assumindo, assim, esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, cujo vestígio faz aparecer todo um passado em suspensão, fazendo aflorar a História de maneira muito mais sensível.

A fragmentária e múltipla narrativa de *A paixão segundo G.H.* corresponde bem à “crise dos fundamentos da vida humana”, resultante do catastrófico século XX, assim como se desprende desse contexto específico, ao lidar com os mistérios de nossa condição humana. Para Walter Benjamin, após os cataclísmicos acontecimentos das grandes guerras, contexto que Clarice Lispector vivenciou,

ficamos mais pobres em experiências transmissíveis²⁴: “Abandonamos uma depois da outra as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN:1994: p. 119).

Nesse sentido, a condição do romancista de “descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo” (BENJAMIN: 1994, p.54), assemelha-se à condição de Clarice Lispector, na totalidade de seus romances, como *A paixão segundo G.H.*, que consideramos um ápice de escritura poética, experiências verificadas também em *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973), *A hora da estrela* (1977) e *Um sopro de vida* (1977), sob diferentes ângulos.

Verifica-se, pois, na poética clariceana, um estilo inconfundível de escrita, cuja fisionomia pode ser percebida pela forma com que a escritora apreende a perplexidade do contexto de “crise dos fundamentos da vida humana”, no “Breve século XX”, processo que resulta de sua formação literária e cultural, sobretudo no que concerne à apropriação e transformação de leituras realizadas por ela, e que se insinuam em *A paixão segundo G.H.*. Neste romance, a experiência-limite vivenciada pela protagonista, ao degustar da massa branca do interior da barata, possibilita-nos uma reflexão existencial, decorrente do abalo sofrido pela condição humana, nesse conturbado contexto, por intermédio de uma linguagem instigante, tecida de forma paradoxal e transgressora, no embate das convenções sociais e morais.

Sob o recurso estilístico da paródia, a paixão de G.H. e a paixão da narrativa contrastam com a perspectiva transcendental da paixão de Cristo, uma vez que tanto G.H. quanto a narração percorrem um caminho penoso: G.H. enfrenta o desvelamento de sua máscara, após desiludir-se das convenções, antes aceitas

²⁴ Em *A paixão segundo G.H.*, em consonância com as considerações de Walter Benjamin no que se refere à pobreza de experiência, resultante do desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem, em proveito do “atual”, “surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como gôngola de um balão” (BENJAMIN: 1994, p. 119). Nesse sentido, a narradora destaca com perplexidade:

“Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera. Pois a atualidade não tem esperança, e a atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade” (LISPECTOR: 1998, p.80-81).

como verdades inquestionáveis; enquanto que a narrativa, com o seu fracasso, desencadeia-se no “malogro da voz”, almejando o indizível. Logo, conforme a narradora, “a condição humana é a paixão de Cristo” (LISPECTOR: 1998, p. 175), em cujo itinerário místico, de “alegria difícil”, “a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos” (LISPECTOR: 1998, p. 175).

Como uma perspectiva imanente da paixão, o livro de G.H. aponta-nos a nossa condição como a única possível, “já que ela é o que existe, e não outra” (LISPECTOR: 1998, p. 175). A escrita desta única paixão possível, a nossa condição, faz-se um rito em seu próprio sofrimento de fazer-se e desfazer-se; ritual da memória de nós, de quem somos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crucis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela. A insistência é o esforço humano, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição (LISPECTOR: 1998, p. 176).

A análise da consolidação de um novo estilo de escrita, no conflituoso processo de uma autonomia poética em Clarice Lispector, pretendeu refletir acerca de aspectos importantes do seu procedimento artístico, bem como sobre a dimensão filosófica subjacente a sua tessitura literária, na qual se inscrevem, de maneira peculiar, os principais dramas de seu tempo, sob “uma mitologia pessoal e secreta” (BARTHES: 2004, p.10) de escrita, cujo estilo resulta da superação dos paradigmas de leitura da escritora, de sua forma de pensar a realidade brasileira, do seu “esforço humano”, na conquista de uma linguagem com suas próprias marcas.

A narrativa de *A paixão segundo G.H.*, a qual consideramos um ápice de sua produção ficcional, exerce, nesse estudo, a função de principal articulador com outras narrativas que constituem a obra da escritora, visto que esta instigante e enigmática construção literária, em estilo monologal, permite-nos compreender o desencadeamento do processo da escrita clariceana, centrado na experiência interior, na sondagem dos estados de consciência individual, num grau paroxístico, que leva a níveis paradoxais da linguagem, iniciado em *Perto do coração selvagem*; assim como destacamos articulações entre o processo de composição da escritora e sua vida literária, compreendendo o seu contexto e o campo literário em que se desenvolve sua trajetória.

Nessa perspectiva, podemos considerar, de um lado, a obra literária como um produto humano, um bem cultural, na medida em que o escritor explora o seu condicionamento histórico e nele interfere, em proveito da construção de uma estética que o particulariza, superando as restrições do campo literário; de outro,

podemos perceber o escritor enquanto um sujeito leitor, o qual se apropria e transforma outro objeto cultural, como assim o fizemos, delimitando o vasto repertório de leituras de Clarice Lispector.

No que concerne ao confronto com a nossa tradição literária e quanto à inserção/recepção de sua obra no sistema literário, Clarice Lispector, ao construir sua produção ficcional, vivencia uma experiência conflituosa, que lhe exige um laborioso processo artístico e intelectual. Conforme destacamos com Benedito Nunes (1982, p.13), a receptividade da obra da escritora passou por fases distintas, causando impacto, com a publicação de *Perto do coração selvagem* (1942), e somente alcançando maior recepção a partir de 1959, com o livro de contos *Laços de família* (1959).

Com efeito, a escritora teve de enfrentar as arbitrariedades dos padrões estabelecidos pela crítica, principalmente no que tange à de Álvaro Lins, em seu artigo “A experiência incompleta: Clarisse Lispector” (sic), o qual destaca que a concepção do mundo, em *Perto do coração selvagem* e em *O lustre*, “ficaria desfigurada dentro do romance tradicional” (LINS: 1944, p. 189). As severas críticas de Álvaro Lins quanto ao “caráter feminino” e quanto à estrutura inacabada, incompleta como obra de ficção, nos referidos romances, evidenciam a forte influência ainda exercida pela tradição das escolas realista e naturalista, que precederam a produção ficcional clariceana.

O embate entre a “experiência nova” de Clarice Lispector com certa linha dominante do romance brasileiro, conforme desenvolvemos, é antes inclusiva do que exclusiva e consolida-se como referência, na análise de Antonio Candido (1989, p. 56), “à medida que a própria literatura brasileira se desprendia de suas matrizes mais contingentes, como o regionalismo, a obsessão imediata com os ‘problemas’ sociais e pessoais”. Ao escrever numa “língua borbulhante”, como se refere em seu ensaio “Literatura de vanguarda no Brasil”, a escritora constrói o seu espaço, por intermédio de uma poética contestatória.

Esse “desvio criador”, conforme o entende Antonio Candido (1989), em seu ensaio “No raiar de Clarice Lispector”, representado pela nova linguagem construída pela escritora, exerce significativa contribuição para a Literatura Brasileira, com importantes conquistas, no âmbito da elaboração estilística da linguagem, assim como no âmbito da crítica social, visto que, na poética clariceana, com o predomínio da introspecção, a reflexão acerca da realidade histórica é desenvolvida de maneira mais abrangente, de amplo alcance existencial. Nos interstícios dessa linguagem, podemos inferir as angústias provenientes do abalo sofrido pela condição humana, ao vivenciar o conturbado e catastrófico século XX.

Assim, conforme Harold Bloom (1995, p. 43), “a tradição literária começa quando um autor é simultaneamente ciente não só de sua luta contra as formas e a presença de um precursor, mas é compelido também a um sentido do lugar do Precursor em relação ao que veio antes dele”. Nesse sentido, a recepção de outras leituras, ao longo da formação intelectual de Clarice Lispector, não se reduz a um fenômeno de passividade, de sublime encantamento, uma vez que os livros e autores destacados provocaram um confronto produtivo em seu processo de criação, como verificamos por meio dos “textos de fruição”, com o *O lobo da estepe* e *Crime e castigo*, e com pertinentes ilações com o pensamento de Friedrich Nietzsche.

Enquanto sujeito leitor, o escritor utiliza “sua escala de valores, suas paixões, a doação de toda sua pessoa” (SARTRE: 2000, p.42), para, conforme destacamos a partir das idéias do crítico Harold Bloom, desapropriar-se de seus precursores, de padrões estabelecidos, a fim de “realizar uma inversão que torne sua tardividade uma força e não uma fraqueza” (BLOOM: 2005, p. 86).

Em *A paixão segundo G.H.*, é possível verificar um fenômeno de desleitura, no sentido de que este romance recria e renova, torna ambíguo, inverte, transgredir um dos principais cânones da cultura ocidental, a Bíblia, sob uma problematização existencial, por intermédio de uma conjunção conflituosa entre bom e ruim, entre belo e feio, entre divino e diabólico, entre vida e morte, conjunção resultante da experiência mística de G.H., após despedir a empregada Janair e, logo em seguida,

confrontar-se com uma barata, cuja existência antecede à do próprio gênero humano.

Dessa forma, ao degustar da massa do interior da barata, a paixão de G.H. e a paixão da narrativa assumem uma dimensão trágica, na medida em que G.H. lança-se numa busca incessante por desvelar os mistérios da condição humana, concomitante à trágica busca da linguagem pelo indizível, percorrendo um caminho oposto, ao revés dos padrões tradicionais. Através da falência da forma, com o “fracasso da linguagem”, a escritura constitui uma travessia, do caos ao silêncio, delineada por um “eu” fragmentado, múltiplo, revestido por diversas máscaras, que no decorrer desse itinerário místico, desnuda-se ao primitivo do ser.

Logo, ao desautomatizar valores instituídos e a própria linguagem, G.H. percorre uma *via crucis* imanentista, cuja escolha “não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela”. Por conseguinte, parodia-se a paixão de Cristo, visto que a protagonista transgride a concepção soteriológica que situa Deus e o homem em planos ontológicos distintos. Conforme enfatiza a narradora, “a condição humana é a própria Paixão de Cristo” (LISPECTOR: 1998, p. 175).

Assim, nos títulos dos capítulos 1 e 2, procuramos destacar indagações pertinentes ao processo de composição da escritora: “Viver será relatável?” e “O processo de escrever é difícil?”, respectivamente. No terceiro capítulo, “A linguagem como esforço humano”, verificamos, sob lastro teórico de Roland Barthes, o estilo de escrita paradoxal, parodístico, transgressor, em *A paixão segundo G.H.*, sob a força da introspectividade, da especulação reflexiva, em tom provocativo, no que concerne aos padrões convencionais da linguagem e do pensamento. Compreende-se que esse processo pode ser verificado já em seu romance de estréia, conforme destacamos no capítulo “O banho”.

O drama da existência humana permeia a poética clariceana, na medida em que, por meio de uma linguagem transgressora, pelos espaços de silêncio instaurados na narrativa, os conflitos humanos são evocados, atingindo o âmago de

suas personagens. Estas reconfiguram sua forma de enxergar a realidade ao confrontar-se com o Outro, ao adentrarem no obscuro e recôndito âmbito da psiquê humana.

Essa labiríntica teia verbal desafia, pois, o leitor, por exigir-lhe uma perspicaz aproximação, conforme alerta no início do romance, para atravessar o oposto e enfrentar a desistência de padrões convencionais. Em *A paixão segundo G.H.*, a descoberta de uma nova possibilidade de leitura do mundo, de uma nova “terceira perna”, desenvolve-se por meio de uma *via crucis* imanentista, do ser e da linguagem, o “esforço humano” de Clarice Lispector, a sua paixão: uma “alegria difícil”.

6 REFERÊNCIAS

6.1 – DE CLARICE LISPECTOR

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem (1943)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O lustre (1946)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *A cidade sitiada (1949)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Laços de família (1960)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A maçã no escuro (1961)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A legião estrangeira (1964)*. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *A paixão segundo G.H. (1964)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo G.H.(1964). Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres (1969)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O mistério do coelho pensante. Uma história policial para crianças (1967)*. 4ª ed. Capa e ilustrações de Leila Barbosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

_____. *A mulher que matou os peixes (1969)*. 6ª ed. Ilustrações de Carlos Scliar. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1983.

_____. *Felicidade clandestina (1971)*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. *Água Viva (1973)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A vida íntima de Laura (1973)*. Ilustrações de Marcello Barreto de Araújo e Ivan Baptista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *A imitação da rosa (1973)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Artenova, s.d.

_____. *A via crucis do corpo (1974)*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *Onde estivestes de noite (1974)*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

_____. *A hora da estrela (1977)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Um sopro de vida. pulsações* (1978). 3ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.

_____. *Para não esquecer* (1978). 3ª ed. São Paulo. Ática, 1984.

_____. *Quase de verdade* (1978). 2ª ed. Ilustrações de Cecília Jucá. Rio de Janeiro. Rocco, 1981.

_____. *A descoberta do mundo* (1984). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Correspondências*. Teresa Montero (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Programa “Panorama Especial” (vídeo). São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.

6.2 - SOBRE CLARICE LISPECTOR, FORTUNA CRÍTICA

ABDALA JÚNIOR, Benjamin & CAMPEDELLI, Samira Youssef. “Vozes da crítica”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

AMARAL, Emília. *O leitor segundo G. H.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CADERNOS DE LITERATURA. Clarice Lispector. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2004.

CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática, 1995.

_____. “Um fio de voz: histórias de Clarice”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

_____. *Clarice Fotobiografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

IANNACE, Ricardo. *A leitora Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

LIMA, Luis Costa. “A mística ao revés de Clarice Lispector”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

LINS, Álvaro. “A experiência incompleta. Clarice Lispector”. In: *Jornal de Crítica*. Fev. 1944.

NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quiron, 1973.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.

_____. “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”. In: Colóquio Letras. Nº 70, novembro 1982, Lisboa.

PONTIERE, Regina. *Clarice Lispector. Uma poética do olhar*. 2ª ed. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2ª ed., São Paulo: Annablumer, 1993.

_____. “Paródia e metafísica”. In: *Clarice Lispector. A paixão segundo G.H.. Edição Crítica*. Benedito Nunes (coord.). Paris – Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle, Brasília – CNPq, 1988.

6.3 – DE CARÁTER GERAL

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ªed., São Paulo Editora Itatiaia, 2002.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32ª edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.

_____. *O baile das quatro artes*. São Paulo: Martins, Brasília, INL, 1975.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. Mario Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *O prazer do texto*. 4ªed. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2004.

- _____. *O rumor da língua*. Trad. de António Gonçalves. Coleção Signos. Lisboa-Portugal. Edições 70, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *A Modernidade de Baudelaire*. Apresentação de Teixeira Coelho, Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas)*. Trad. Sergio Paulo Rouanet, 7ª ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERCITO, Sonia. *O Brasil na década de 1940: autoritarismo e democracia*. Série Princípios, São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. São Paulo. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Um mapa da Desleitura*. São Paulo: Imago, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno. Dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHAL, Tânia Franco. “Intertextualidade: A migração de um conceito”. In: *O próprio e o alheio. Ensaios de Literatura Comparada*. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2003.
- _____. *Literatura Comparada*. Coleção Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Editora Nacional, 1967.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4ª ed., vol. 5, São Paulo: Global, 1997.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. (Biblioteca Folha. Clássicos da Literatura Universal). Trad. Luiz Cláudio de Castro. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

- ECO, Umberto. "Ironia intertextual e níveis de leitura." In: *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. "Reorientações no campo da Leitura Literária". In: *Cultura Letrada no Brasil. Objetos e Práticas*. Maria Abreu (Org.) Campinas: Mercado de Letras, 2005.
- HESSE, Herman. *O lobo da estepe*. Trad. Ivo Barroso. 15ª ed. Rio de Janeiro. Record, s.d.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita; Revisão técnica, Maria Célia Paoli, 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. 2ª ed.. São Paulo. Ed. Ática, 1991.
- LAHUERTA, Milton. "Os intelectuais e os anos 20. Moderno, modernista, modernização". In: De Lorenzo, Helena Carvalho. *A década de 1920 e as origens do Brasil moderno*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- LINS, Osman. *Evangelho na taba: novos problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo. Martins Fontes, 2001.
- MARTON, Scarlet. *Nietzsche. A transvaloração de todos os valores*. São Paulo. Editora Moderna, s.d.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo. Companhia das Letras, 1998.
- _____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Para além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

RODRIGUES, Marly. *O Brasil na década de 1920: os anos que mudaram tudo*. Série Princípios. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto* 4ª ed. São Paulo. Perspectiva, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. Coordenação Laura de Melo e Souza, Lilia Moritz Schwarcz, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ªed., São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Odalice de Castro. *A obra de arte e seu intérprete: reflexões sobre a contribuição crítica de Osman Lins*. Fortaleza: EUFC, 2000.

7. ANEXOS

7.1. O ANJO DA HISTÓRIA



Figura 1

**“Minhas asas estão prontas para o vôo,
Se pudesse, eu retrocederia
Pois eu seria menos feliz
Se permanecesse imerso no tempo vivo.”**

Gerhard Sholem, *Saudação do anjo*

7.2. ERA DOS EXTREMOS



Figura 2

Homens sem trabalho: desempregados britânicos na década de 1930



Figura 3

Os dois líderes do fascismo: Adolf Hitler (1889-1945) e Benito Mussolini (1883-1945) tinham muitos motivos para sorrir em 1938.

7.3. TCHECHELNIK



Figura 4

Sinagoga de Tchechelnik, construída entre final do século XVIII e início do século XIX.



Figura 5

Habitações de judeus em Tchechelnik construídas no início do século XX, quando a aldeia era um centro de população judaica.

7.4. A CHEGADA, MACEIÓ

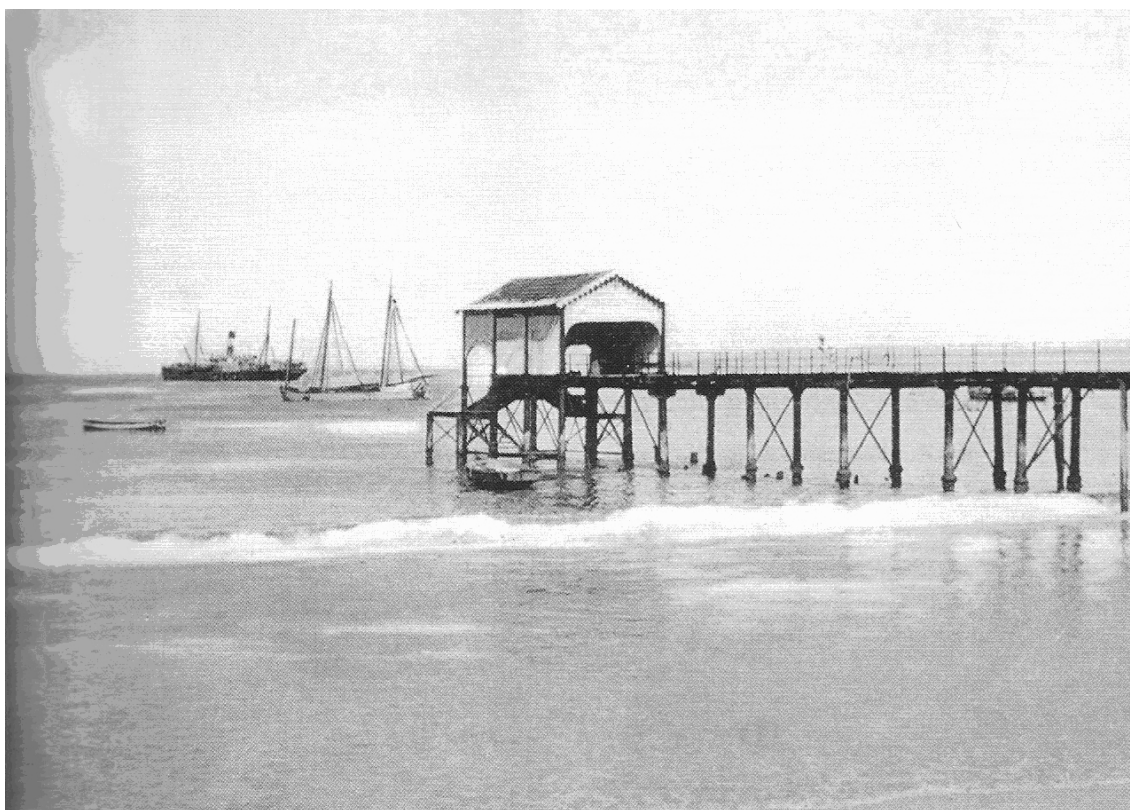


Figura 6

Ponte de desembarque, em Maceió. As cinco pessoas da família de Pedro Lispector procedentes de Hamburgo (Alemanha), ao chegarem a Maceió tomam um barco que os leva do navio até uma ponte de madeira que servia para embarque e desembarque de passageiros, chamada “Ponte do Jaraguá”, no Bairro Jaraguá.

7.5. FOTO DA FAMÍLIA



Figura 7

Pedro, Marieta e as três irmãs, em Recife. O pai trabalha como comerciante. A mãe, doente, tem paralisia progressiva. Elisa, a mais velha, cuida da casa, da mãe e das irmãs mais novas.

7.6. RECIFE - RIO DE JANEIRO



Figura 8



Figura 9

7.7. CLARICE JORNALISTA



Figura 10



Figura 11

7.8. CARTA A GETÚLIO VARGAS²⁵

Rio de Janeiro, 3 de junho de 1942

Senhor Presidente Getúlio Vargas:

Quem lhe escreve é uma jornalista, ex-redatora da Agência Nacional (Departamento de Imprensa e Propaganda), atualmente n'A Noite, acadêmica da Faculdade Nacional de Direito e, casualmente, russa também.

Uma russa de 21 anos de idade e que está no Brasil há 21 anos menos alguns meses. Que não conhece uma só palavra de russo mas que pensa, fala, escreve e age em português, fazendo disso sua profissão e nisso pousando todos os projetos do seu futuro, próximo ou longínquo. Que não tem pai nem mãe - o primeiro, assim como as irmãs da signatária, brasileiro naturalizado - e que por isso não se sente de modo algum presa ao país de onde veio, nem sequer por ouvir relatos sobre ele. Que deseja casar-se com brasileiro e ter filhos brasileiros. Que, se fosse obrigada a voltar à Rússia, lá se sentiria irremediavelmente estrangeira, sem amigos, sem profissão, sem esperanças.

Senhor Presidente. Não pretendo afirmar que tenho prestado grandes serviços à Nação - requisito que poderia alegar para ter direito de pedir a V Ex. a dispensa de um ano de prazo, necessário a minha naturalização. Sou jovem e, salvo em ato de heroísmo, não poderia ter servido ao Brasil senão fragilmente. Demonstrei minha ligação com esta terra e meu desejo de servi-la, cooperando com o DIP, por meio de reportagens e artigos, distribuídos aos jornais do Rio e dos estados, na divulgação e na propaganda do governo de V Ex.^a. E, de um modo geral, trabalhando na imprensa diária, o grande elemento de aproximação entre governo e povo.

Como jornalista, tomei parte em comemorações das grandes datas nacionais, participei da inauguração de inúmeras obras iniciadas por V. Ex.^a, e estive mesmo ao lado de V. Ex.^a mais de uma vez, sendo que a última em 1º de maio de 1941, Dia do Trabalho.

²⁵ Carta a Getúlio Vargas para o reconhecimento de sua naturalização. Encontra-se no livro de *Correspondências* (2002), organizado por Teresa Montero.

Se trago a V. Ex.^a o resumo dos meus trabalhos jornalísticos não é para pedir-lhe, como recompensa, o direito de ser brasileira. Prestei esses serviços espontânea e naturalmente, e nem poderia deixar de executá-los. Se neles falo é para atestar que já sou brasileira.

Posso apresentar provas materiais de tudo o que afirmo.

Infelizmente, o que não posso provar materialmente - e que, no entanto, é o que mais importa - é que tudo que fiz tinha como núcleo minha real união com o país e que não possuo, nem elegeria, outra pátria senão o Brasil.

Senhor Presidente. Tomo a liberdade de solicitar a V. Ex.^a a dispensa do prazo de um ano, que se deve seguir ao processo que atualmente transita pelo Ministério da Justiça, com todos os requisitos satisfeitos. Poderei trabalhar, formar-me, fazer os indispensáveis projetos para o futuro, com segurança e estabilidade. A assinatura de V. Ex.^a tornará de direito uma situação de fato. Creia-me, Senhor Presidente, ela alargará minha vida. E um dia saberei provar que não a usei inutilmente.

Clarice Lispector

7.9. EM NÁPOLES



Figura 12

7.10. EM BERNA



Figura 13

7.11. RETRATADA POR ARTISTAS



No fim da guerra, Clarice é retratada por De Chirico. Em maio de 45, ela manda uma carta às irmãs Elisa e Tânia, contando o encontro com o artista e falando sobre o final da guerra na Europa.

Figura 14

Em 1972, o pintor Carlos Scliar faz retrato de Clarice Lispector.



Figura 15

7.12. NOS ESTADOS UNIDOS, COM O FILHO (LEITOR) PEDRO



Figura 16

7.13. ENTREVISTA



Figura 17

“Quando não escrevo, estou morta”

8. CRÉDITO DAS ILUSTRAÇÕES:

Figura 1: Quadro de Paul Klee que se chama *Ángelus Novus*, por meio do qual o pensador Walter Benjamin (1994, p. 226) desenvolve reflexão acerca do conceito de História.

Encontra-se no site: www.geocities.com/jneves_2000/wbenjamin.htm.

Figuras 2 e 3: Ilustrações 9 e 10 de *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*, do historiador Eric Hobsbawn (2002).

Figuras 4 e 5: Imagens da terra natal Tchechelnik (GOTLIB: 2008, p. 35).

Figura 6: Ponte de desembarque, em Maceió, cidade onde primeiro esteve a família Lispector, no Brasil (GOTLIB: 2008, p.50).

Figura 7: Retrato da família (GOTLIB: 2008, p.66).

Figura 8: No jardim Derby, Recife, perto do chafariz. Clarice, com dez anos, veste luto pela morte da mãe (GOTLIB: 2008, p.79).

Figura 9: Clarice fotografada em meados dos anos 1960 (GOTLIB: 2008, p.361).

Figura 10: Carteirinha de jornalista. Ilustração que integra o acervo pessoal de Paulo Gurgel Valente, filho de Clarice Lispector obtida através de busca na Internet, no site: baudeimagens.multiply.com/photos/album.

Figura 11: No Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro, sede do Ministério das Relações Exteriores, no tempo em trabalha como jornalista no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1941 (GOTLIB: 2008, p.135).

Figura 12: Clarice, do seu apartamento na via Giambattista Pergolesi, esquina com a avenida beira-mar Francesco Caracciolo, pode divisar a baía de Nápoles-Itália. Em meados da década de 1940 (GOTLIB: 2008, p.187).

Figura 13: Na colina Gurten, no lado sul da cidade de Berna-Suíça, 1946. (GOTLIB: 2008, p.253).

Figura 14: Clarice Lispector retratada por De Chirico, em maio de 1945 (GOTLIB: 2008, p. 208).

Figura 15: Clarice Lispector retratada por Carlos Scliar, em 1972 (GOTLIB: 2008, p.394).

Figura 16: Paulo, leitor, ao lado da mãe escritora (GOTLIB: 2008, p.341).

Figura 17. Programa “Panorama Especial” (vídeo). São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977.