

Maria das Graças Maciel

O Imaginário em a Paixão Segundo G. H.



1910000936



MARIA DAS GRAÇAS MACIEL

**O IMAGINÁRIO EM
A PAIXÃO SEGUNDO G. H.**

São José do Rio Preto

1999



MARIA DAS GRAÇAS MACIEL

**O IMAGINÁRIO EM
A PAIXÃO SEGUNDO G. H.**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José
do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em
Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. José Guimarães Mello.



936/00

São José do Rio Preto

1999

ii

B869.31.09Lc
M152 x

MACIEL, Maria das Graças.

O IMAGINÁRIO EM A PAIXÃO SEGUNDO G. H.

Dissertação – Mestrado – Universidade Estadual Paulista -
Campus de São José do Rio Preto / SP.

220p.

1. A busca do Divino 2. Cultura 3. O tempo.

MARIA DAS GRAÇAS MACIEL

**O IMAGINÁRIO EM
A PAIXÃO SEGUNDO G. H.**

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE

Presidente e Orientador.....

2º Examinador

3º Examinador

São José do Rio Preto, de de 1999.



DADOS CURRICULARES DA AUTORA

Nome: Maria das Graças Maciel.

Nascimento: 13/10/1953 – Piranga/MG.

Filiação: José Quintanila Reis e Maria Maciel Reis.

1972: Conclusão de curso médio: Escola Normal N. Sra do Carmo e Ginásio Leão XIII.

1981: Conclusão de curso superior: Licenciatura em Português/Inglês na Universidade Federal de Uberlândia.

1986: Curso de especialização em Metodologia da Língua Portuguesa- FAFI- Araguari.

1993: Professora substituta de Língua Latina e Literatura clássica na UFU- MG.

1994: Professora substituta de Língua Latina e Filologia no Campus Avançado de Catalão-UFGO.

1998: Professora de Língua Portuguesa e Literatura no curso médio da Escola Estadual Guiomar de Freitas Costa em Uberlândia.

1998: Colaboração na revista, **Linguagem, Estudos e Pesquisas** – Campus Avançado de Catalão-UFGO.



*À memória de meu pai, José Quintanila Reis, que viveu
a significação do bem em palavras, atos e obras;
à minha mãe, Maria Maciel Reis, que vive para o
trabalho de cada dia;
a eles,
minha eterna gratidão.*



AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de amigos e colegas. Manifestamos nossa gratidão a eles e de forma especial;

ao Prof. Dr. José Guimarães Mello, pelo respeito e confiança de sua orientação segura;

à Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, pela licença concedida para esta pesquisa.

aos meus colegas de trabalho, em especial à Maria Fátima de Oliveira, da Escola Estadual Antônio Thomaz F. de Rezende e a Maria do Rosário Silva, diretora da Escola Estadual Guiomar de Freitas Costa pelo apoio;

ao meu marido, Ronaldo Afonso Maciel, pelo companheirismo e compreensão;

aos meus filhos, Otávio Augusto e Leandro, pelo incentivo e apoio;

à minha irmã, Maria Margarida Reis, pelo exemplo de humanidade;

aos meus irmãos do primeiro e segundo matrimônio, pelos anos de vivência;

aos filhos de minha mãe, meus amigos primeiros;

à Prof.^a Dr.^a Kênia Maria de Almeida Pereira, pelas úteis indicações bibliográficas, pelo empréstimo de livros, pelas observações e contribuições valiosas;

à Ivalda e à Márcia Maciel Reis, pela paciência de corrigir esta dissertação;

à Rosângela, da Casa do Livro, que sempre me atendeu com préstimos e atenção;

à Ivone, pelo trabalho de formatação e digitação;

aos funcionários da Secretaria da UNESP, Nancy e Oscar, pela atenção;

ao John Joe e à Regina, proprietários do Euro Americano, pelo apoio.

à Regina Francalantti Queiroz, pelo apoio,

à Isa Nunes Oliveira, pela indicação competente sobre a obra de Lacan,

à Lucinete, esposa de Dr. Renato Oliva, pelo empréstimo dos *Écrits*.

ao Professor Doutor Hermínio Rodrigues, pelas preciosas críticas,

ao Professor Doutor, Igor Rossoni, pela severidade benéfica,

à D. Ione Vieira, pelo trabalho de correção.



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.
(Carlos Drummond de Andrade)



SUMÁRIO

Resumo.....	9
<i>Abstract</i>	9
Introdução	10
 Primeira parte: O imaginário histórico na ficção.	
A ficção em a Paixão Segundo G. H., no contexto de imagens e a obra como cultura de proposta.....	36
	139
 Segunda parte: O tempo e a obra	
A função do mito na literatura e na nova história: imagem, mito, símbolo.....	175
 Terceira parte: A origem e a gênese	
Rompimento com o tempo cronológico, referências simbólicas e alegoria no imaginário.....	
CONCLUSÃO	202
BIBLIOGRAFIA	210



RESUMO

Em **A paixão, segundo G. H.** de Clarice Lispector, mito e realidade se entroncam em relação dialógica, criando uma realidade terceira: a imaginária. Na obra, o imaginário é a representação de uma memória histórica e um tema da História Nova, sendo pois, uma narrativa literária de profundidade histórica. Em essência, no contexto clariciano, esta realidade terceira é o literário e o histórico que se projetam no presente fixo no passado. Embora imaginário, ela representa, numa “cadeia de significações”, o tempo, entre imagens grotescas e sublimes do amor pela vida.

Palavras-chave: imaginário, arte, cultura.

ABSTRACT

In the **The Passion according G. H.** by Clarice Lispector – myth and reality combine in a dialogic relationship creating a third reality “the imaginary”. In the work, the imaginary is the representation of a historical memory as well as being a theme of New History, and comprises a literary narrative of historical profundity. In essence, in the clarician context, this third reality is literary and historic and projects itself into a present well founded in the past. Despite its being imagery, it represents in a chain of significations the time between grotesque images of and sublime love of life.

Key-words: imaginary, art, culture.



INTRODUÇÃO

**“Os homens passam, e as idéias persistem
nos homens para sobreviverem ao tempo.”**

(Ione Vieira)

A literatura de Clarice Lispector é profundamente discutida pela crítica. No entanto, por mais que se trate do assunto, raramente se aborda a historicidade na sua ficção. Embasados por esta perspectiva, propomos comparar o imaginário clariciano com o imaginário histórico. O imaginário é também um objeto de estudo da História, voltado para questões culturais eruditas e populares. As questões culturais do imaginário ligam-se ao conjunto das representações, que exorbitam entre o real e o imaginário. Essas representações de cultura são: a História das religiões, as atitudes diante da morte, as tentações de uma história psicanalítica, a loucura, a exploração da modernidade, a imaginação pictórica, a imaginação do homem moderno, as tradições orais de um povo, as condições atribuídas às mulheres pelas sociedades, as análises de mito que revelam os elementos políticos de uma História, os rituais, as imagens inscritas nos espaços das arquiteturas romanas e góticas, as lendas e contos, as possessões, a permanência dos temas antigos na sociedade moderna.

Nesses termos, cientes de que tal assunto pode contribuir para um estudo mais amplo da obra, objetivamos tratar, no imaginário da ficção, o imaginário histórico em **A paixão segundo G. H.**.

A autora da obra, Clarice Lispector, nascida ucraniana, em Tchetchelnik, no ano de 1926, vem para o Brasil, recém-nascida. Seus pais estabelecem-se no Recife. Em 1943, a família transfere-se para o Rio de Janeiro, onde Clarice faz o curso ginásial e os preparatórios. Adolescente, lê Graciliano, Herman Hesse, Julien Green. Sobre a questão de nacionalidade, a própria escritora se refere à sua infância: 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. Sua produção possui qualidade

superior e boa quantidade de obras. Em 1943, aluna da Faculdade de Direito, escreve seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, recusado pela editora José Olympio. Publica-o, no ano seguinte, pela editora A Noite e recebe o Prêmio Graça Aranha. Casa-se em 1943 com o diplomata Maury Gurgel Valente. Por conta da profissão do marido, vive 16 anos fora do Brasil, na Itália, Suíça, Inglaterra, Estados Unidos. Ainda em 1944 vem com o marido para Nápoles onde trabalha num hospital da Força Expedicionária Brasileira. Tem dois filhos com Gurgel Valente, de quem se separa em 1959, ano em que volta a viver no Brasil. Voltando para o Brasil, escreve **O lustre**, que sai em 1946. Por mais de dez anos, atua como cronista no **Jornal do Brasil**, a partir dos anos sessenta. Depois de longas estadas na Suíça (Berna) e nos Estados Unidos, a escritora fixa-se no Rio onde vive até a morte. Entre outras obras suas podemos citar: **A cidade sitiada** (1946); **Alguns contos** (1952); **Laços de família** (contos) (1960); **A legião estrangeira** (contos e crônicas), 1964; **A paixão segundo G. H.** (1964); **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** (1969); **Felicidade clandestina** (1971); **Água viva** (1972); **Onde estivestes de noite?** (1974); **A hora da estrela** (1977).

Em pesquisa bibliográfica, organizada por Nádia B. Gotlib, intitulada *Lembrando Clarice Lispector*, Miriam Schnaiderman escreve sobre a imagem e a coisa, o morfológico, o sintático na palavra clariciana:

É preciso eliminar a diferença textual entre a imagem e a coisa, o significante vazio e o significante pleno, o imitante e o imitado. O efeito é produzido pela sintaxe que dispõe o entre (hímen), de tal forma que o suspenso prende-se somente ao lugar e não ao conteúdo das palavras. O jogo se joga no entre. A palavra "entre" significa através de seu vazio semântico. Seu vazio semântico significa; o espaçamento e a articulação têm como sentido a possibilidade da sintaxe, ordenando o jogo de sentido.¹

Tal colaboração é indicada na biografia por ser importante para o estudo da vida e da obra claricianas. A colaboração de Sérgio Milliet, quanto ao aspecto biográfico e bibliográfico, é observar que **Perto do coração selvagem** é o resultado de um trabalho de poeta. Já, José Tavares

¹ SCHNAIDERMAN, M. *Passeando entre a literatura e a psicanálise*. Minas Gerais, Suplemento literário, p.5.

de Barros relaciona a linguagem usada pela autora e pelo cinema, e que sustenta a pessoa física dos intérpretes para a personagem Macabéia. Na filmagem de Suzana Amaral, há um correspondente entre a imaginação do leitor e a característica visual da atriz escolhida pela cineasta, que busca no cinema neo-realista italiano a fonte “que a mergulha no imaginário da sua própria cultura cinematográfica”.²

José Tavares de Barros prossegue dizendo que, ao mesmo tempo, a personagem do filme afasta-se da proposta clariciana, pois é um “testemunho agri-doce da realidade”.³ No filme, perde-se assim a dimensão auto-reflexiva do romance, que é buscar a consciência feita de carne e que não se aflora *através* da palavra mas no movimento interno do ser físico frustrado pela violência da falta de amor. Já, como linguagem escrita, em 1984, com a tradução literal de **Die Passion nach G. H.**, num trabalho de Christiane Schrubbers e Sarita Brandt, a Editora Lilith de Berlim publica o romance: **A paixão segundo G. H.**, que segue o seu itinerário de “crescente interesse dos leitores”.⁴ A obra, que tanta alegria deu à autora, é lida na Alemanha.

Clarice Lispector, segundo as palavras de Olga Borelli, em entrevista dada a Arnaldo Franco Júnior, “exigia do leitor uma empatia muito grande, muito forte para ser entendida. Não é um raciocínio lógico, mas mergulho empático na obra”.⁵ No mesmo ano de 1987, para relembrar a morte da autora, Hélio Pellegrino publica no **Jornal do Brasil** um artigo sobre a poesia e a palavra clariciana:

exposta à radiância do real, no temor e no tremor, acercou-se perigosamente do magma em fusão para trazer até nós a certeza de que a vida vence a morte, e de que o esplendor do mundo acabará por afirmar-se através da aurora que – lentamente- construímos.⁶

² BARROS, J. T. de. **A hora da estrela**. Minas Gerais, *Suplemento literário*, p. 6.

³ Idem, *ibidem*.

⁴ MERTIN, R. G. Notícias: Clarice Lispector na Alemanha. Minas Gerais, *Suplemento literário*, p. 7.

⁵ FRANCO Jr., A. **Clarice segundo Olga Borelli**. Minas Gerais, *Suplemento literário*, p. 8.

⁶ PELLEGRINO, H. **Clarice, a paixão do real**. Letras & Letras, p. 124.

Em 1997, Marilene Felinto observa que a escritora, ao morrer, fecha sobre si um “ciclo de singularidade e mistério, que perseguiu sua figura pública, uma de suas maiores queixas”.⁷

Legando-nos sua glória de escritora, Clarice Lispector escreve **A paixão segundo G. H.** Na obra, a personagem G. H., escultora, retrocede no tempo, não porque se aliena numa atitude infantil, mas porque reconhece, na sua imaginação, em mosaico, as presenças de uma identidade e de uma alteridade. De caráter epistolar, confessional, a obra retrata a angústia da mulher que percebe sua condição humana: viver como um pré-favor, quando se reconhece na imagem que busca de si:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não era apenas superficialmente. Eu era a imagem do que não era, e essa imagem do não ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: eu pelo menos eu tinha o “não”, tinha o meu oposto. O meu bem eu sabia qual era, então vivia com algum pré-favor o que era o meu “mal”.⁸

Ao longo de nosso trabalho, consideramos, na ficção clariciana, o imaginário em **A paixão segundo G. H.**, mediante a linguagem, como aquisição, por meio dialético, da arte na História e/ou da história na História. Esse imaginário forma um macrogênero (narrativas literária e histórica) na ficção. O conceito desse imaginário não está na contraposição do real, na acepção adjetiva e nem se reporta a acontecimentos inventados. Corresponde ao conceito do imaginário visto pela Nova História (movimento histórico desenvolvido, como estudo, em nossa dissertação): substantivado, é uma realidade terceira, a imaginária, resultante da realidade e do mito vistos juntos ou separadamente, em que ambos se entroncam, em relação dialógica. Em sendo ficcional, é conveniente à compreensão da História e a maior exigência para este estudo é a interdisciplinaridade. Destacamos, pois, essa realidade terceira, delimitando o seu âmbito conceitual, a partir de três conceituações interdisciplinares do imaginário: a psicológica, a antropológica e a filosófica.

⁷ FELINTO, M. **Sentimentos de perplexidade**. *Folha de São Paulo.mais!*, p. 13.

⁸ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 36.



Na concepção psicológica de Lacan, o imaginário designa um dos três (imaginário, simbólico e real) registros: essenciais da psicanálise (cf. estágio do espelho). Segundo o psicanalista francês, o desenvolvimento de cada sujeito se faz ativa e simbologicamente pelo outro. O que viabiliza a relação do sujeito com o outro, via imaginário, caracteriza-a como uma identificação, no estágio do espelho:

*Il y suffit de comprendre le stade du miroir comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image, - dont la prédestination à cet effet de phase est suffisamment indiquée par l'usage, dans la théorie, du terme antique d' *imago*.⁹*

Isolando o imaginário, Lacan mostra que a criança, em fase de amamentação, tem a imagem dilacerada do corpo, numa linha de ficção até que, por meio da imagem de unidade do espelho (o espelho é o outro: a mãe, por exemplo), forma o próprio *eu*, identificando-o com a unidade do outro. Segundo o psicanalista francês, é nessa fase que se desenvolve decisivamente o *eu*:

Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu: le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'antecipación - et qui pour sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, - et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental.¹⁰

Este imaginário psíquico é definido como a fase do ilusório de cada um de nós, como uma primeira fase da formação do *eu*. Nós mesmos, na fase da formação do *eu* individual para o *eu* social, como um caso particular da função dialética que liga o *eu* situações sociais, fazemos o *outro* constituir o objeto de nossos desejos, dependendo de uma maturação completa do indivíduo depois da fase do objeto sexual como a do complexo de Édipo. Se depois dessa fase, há uma relação agressiva com o outro (o espelho), nem que seja a mais samaritana ajuda, é porque o narcisismo primário (termo usado para designar o investimento libidinal

⁹ LACAN, J. *Écrits*, p. 94.

¹⁰ *Idem*, p. 97.



próprio desse momento) revelou-se o mais profundo instinto de destruição. A filosofia contemporânea, dentro dos limites de uma *self*-suficiência da consciência do ser e do nada, toca nessa negatividade existencial, resultando, dentro dos elementos constitutivos do *eu*, na ilusão da autonomia. O conjunto dessa ilusão para o chamado projeto histórico de uma sociedade torna-se assim, um projeto cientificista mais contrário à dialética do conhecimento. A única função social do homem torna-se utilitária, os impasses subjetivos do existencialismo resultam numa liberdade, que se afirma dentro das prisões, numa impotência da consciência pura de superar qualquer contingência, numa ideal voyerista-sádico da relação sexual, numa personalidade que só se realiza no suicídio e numa consciência do outro, que só se satisfaz pelo assassinato hegeliano, considerado assassinato hegeliano, a morte da idealização.

A neurose, a psicose, a loucura são o resultado da inércia das formações do *eu*. Os sofrimentos da neurose, da psicose, das paixões da alma, as guerras são o nó dessa servidão imaginária que o amor tem de desfazer ou destruir. Aí, no ponto da junção da natureza com a cultura, no qual a antropologia de nossa época se faz presente, apenas a psicanálise, segundo Lacan, pode mostrar ao paciente o limite do homem, o seu destino mortal.

Em *A paixão segundo G. H.*, abordamos esse aspecto do imaginário, como precedente de um imaginário histórico:

Eu continuava a sentir, incalculavelmente longínquo em mim, o gemido que já não me chegava mais à garganta.

Isto é loucura, pensei de olhos fechados. Mas era tão inegável sentir aquele nascimento dentro da poeira – que eu não podia senão seguir aquilo que eu bem sabia que não era loucura, era, meu Deus, uma verdade pior, a horrível. Mas horrível por quê? É que ela contrariava sem palavras tudo o que antes eu costumava pensar também sem palavras.¹¹

Nesse texto clariciano, a personagem descobre em si uma verdade oculta (loucura que não era loucura) e isso a inquieta. É uma verdade que parecia extinta, morta e que, naquele momento, nascia da poeira. Vinha de um imaginário no qual o espanto era a expressão da imagem do silêncio,

¹¹ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 62-3.

conforme enuncia a personagem: contrariava sem palavras tudo o que costumava pensar sem palavras.

Voltamos à conceituação do imaginário, desta vez, sob o prisma da antropologia, realçando a definição de Gilbert Durand. Este define-o, no limite da antropologia da imagem, como repositório de imagens, que, em várias civilizações congregam-se em torno de determinados eixos arquetípicos comuns. Converte-se no capital pensado do *homo sapiens*:

(...) o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* – aparece-nos como o grande denominador fundamental, onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano. O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra.¹²

Em *A paixão segundo G. H.*, essa concepção antropológica se faz pela ênfase dada aos elementos arquetípicos ocidentais como Jesus, Maria, anjo:

“Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos minha vida em troca de não ser verdade aquele momento de ontem.”¹³

“Enviei o meu anjo para aparelhar o caminho diante de mim e para avisar às pedras que eu ia chegar e que se adoçassem à minha incompreensão.”¹⁴

“A condição humana é a paixão de Cristo.”¹⁵

Já, de acordo com Bachelard, o imaginário se liga à fenomenologia da leitura participativa, numa toponálise do espaço (cf. trajeto dinâmico, filosofia da produção dinâmica, síntese dinâmica), onde há o processo constelador de imagens em torno de estruturas dominantes, como as estruturas poéticas. Segundo o filósofo francês, “é preciso dizer como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”.¹⁶ O filósofo esclarece ao leitor: “Pois a casa é nosso canto de mundo”,¹⁷ onde: “na

¹² DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 18.

¹³ LISPECTOR, G. *A paixão segundo G. H.*, p. 80.

¹⁴ Idem, p. 142.

¹⁵ Idem, p. 195.

¹⁶ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 22.

¹⁷ Idem *ibidem*.

mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos".¹⁸ E acrescenta:

As lembranças do mundo exterior nunca terão as mesmas tonalidades das lembranças da casa. Evocando as lembranças da casa, acrescentamos valores de sonho; nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas e nossa emoção traduz apenas, quem sabe, a poesia perdida.¹⁹

Vivendo a realidade maior do homem, o conhecimento do tempo, em **A paixão segundo G. H.**, a autora escreve a metáfora dessa constatação de vida e morte da humanidade, na agonia de uma barata. Essa agonia representa um tempo da vida humana, perdido na memória histórica:

Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? isso me horroriza, como a ti. Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento – e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.²⁰

Olhando a barata agonizar, a personagem dialoga com alguém imaginário sobre a origem da humanidade. Para ela, não somos humanos desde o nosso próprio surgimento. Tal constatação ela encontra na barata: a massa, o cimento poético e concreto, de uma arquitetura desumana, na verdade, que na concepção de Bachelard, são as casas humanas. Essas casas (as palavras, o ser humano) assemelham-se ao corpo arrebitado da barata, todo feito de canos e de antenas e de mole cimento.

De acordo com as concepções acima, vê-se que, sob as ópticas de Lacan, de Durand e de Bachelard, as imagens não se dissociam da imaginação. Para o primeiro, a formação do ser humano é um *continuum* no qual a imagem no espelho é responsável (numa determinada fase infantil de vida) pela formação do *eu*. O próprio psicanalista apropria-se da imagem para explicar a fase anterior à do espelho. Chama a etapa anterior à do espelho, isto é, ao estágio que precede logo ao nascimento,

¹⁸ BACHELARD, G. *A poética do espaço*, p. 22.

¹⁹ *Idem*, p. 23.

²⁰ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 123.



de dilaceramento ortopédico, pois a criança, ao nascer, tem a visão dilacerada do corpo.

Por outro lado, Durand delimita a função da imagem como caminho de esclarecimento de uma ciência até o esclarecimento de outra. Já, segundo a fenomenologia de Bachelard, a imagem está presente, desde o processo de criação, no desenvolvimento da vivência humana no mundo.

No consenso interdisciplinar, o imaginário é uma realidade terceira, resultado do entrocamento entre o real e o mito. Para nós, é um conjunto de imagens “em constelações, enxames, poemas ou mitos”²¹ condensadas entre si, vistas como um objeto de estudo comparativo (Literatura e História) para se “desvendar um segredo, buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer”, tanto no pensamento artístico quanto no do real.²² Sabemos que “o pensamento por imagens não é o vínculo que une todas as disciplinas da arte, mesmo da arte literária”.²³ Não nos cabe preocupar, conforme os estruturalistas russos, se a arte é um pensamento por imagens ou não. Compete-nos destacar, em nossa dissertação, o imaginário na obra clariciana, como resultado do ficcional e da realidade. Na linguagem ficcional de **A paixão segundo G. H.**, observa-se, neste conjunto de imagens, usada é uma representação de um pensamento:

representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber.²⁴

“um novo campo de estudo, muito bem explorado pela mídia, que aposta nas suas facetas de sedução, fantástico, irracional... ou de uma história mais leve, distante das tabelas estatísticas, dos modelos políticos, das regras sociológicas, das cronologias.”²⁵

²¹ DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 17. (prefácio, 3.ed.)

²² PESAVENTO, S. J. *Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. Representações*, p. 24-25.

²³ EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V. *et alii. A arte como procedimento. Teoria da literatura*, p. 41.

²⁴ PESAVENTO, S. J. *Em busca de uma Outra História: Imaginando o Imaginário. Representações*, p. 24.

²⁵ Idem, p. 25.

O pensamento artístico desse imaginário em *A paixão segundo G. H.* é feito de recriações icônicas literária e histórica. Nesse sentido, é necessário caminhar a iconicidade pela via de Benedito Nunes. Segundo o filósofo brasileiro, na obra, não há uma concepção filosófica da autora, mas arte literária concebida com uma inusitada “*concepção-do-mundo*, que tem marcantes afinidades com a filosofia da existência, como no-la revela”²⁶ no seu romance, afinidades contraditórias à ambiência religiosa de sua escrita. A posição religiosa e mística contradiz-se com o pensamento reflexivo, como nos exemplos:

“Meu reino é deste mundo... e meu reino não era apenas humano. Eu sabia”.²⁷

Para a minha anterior moralidade profunda – minha moralidade era o desejo de entender e, como eu não entendia, eu arrumava as coisas, foi só ontem e agora que descobri que sempre fora profundamente moral: eu só admitia a finalidade – para a minha profunda moralidade anterior, eu ter descoberto que estou tão cruamente viva quanto essa crua luz que ontem aprendi, para aquela minha moralidade, a glória dura de estar viva é o horror. Eu antes vivia de um mundo humanizado, mas o puramente vivo derrubou a moralidade que eu tinha?²⁸

No primeiro exemplo, repetindo, ao avesso, as palavras de Jesus, a personagem principal, G. H., questiona a “verdade” como “realidade” na concepção cristã. Há, no segundo exemplo, a divergência à falsidade da moral. A personagem descobre-se cruamente viva, conhecedora de uma moral que transforma “a glória dura de estar viva em horror”, mas o muro aparente que separa a moral de seu “puramente vivo” torna-se aparência.

Prosseguindo em reflexões, a personagem destaca a religiosidade obscura nos símbolos do Inferno, do demônio. É interessante observar que a concepção religiosa do além (morte) como Inferno, punição ou céu (vida eterna), elemento salvífico, sobrevive no imaginário popular e como inconsciente coletivo, concentrados na perspectiva do histórico em um conjunto de imagens guardadas na memória (histórica) e resguardadas na linguagem. Essa religiosidade popular remete o leitor a uma ambiência pantagruélica. E a personagem apropria-se de tal ambiência:

²⁶ NUNES, B. *O dorso do tigre*, p. 94.

²⁷ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 128.

²⁸ Idem, p. 26.

“É que o mundo todo tem a força de um Inferno”.²⁹

Mas quando se foi torturada até chegar a ser um núcleo, então se passa demoniacamente a querer servir ao ritual, mesmo que o ritual seja o ato de consumição próprio – assim como para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso.³⁰

Assim, personagem cita a força do mundo relacionada com a inferno, a tortura de se consumir num ritual místico e essas temáticas são constantes no imaginário popular, no inconsciente do povo. Mencionamos, por isso, o imaginário sob tal prisma, na obra. Portanto, é bom acrescentar o fato de que o imaginário, veiculado nos textos dos folhetos de feira, na literatura de cordel, segundo a professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Paraíba, Francisca Neuma Fachine Borges, está vivo ainda hoje, e tem grande aceitação no nordeste brasileiro. O povo dessa região é sensível a um ideal de beleza, justiça, honradez, situação de confronto ideal tematizado nas narrativas de cordel. Desaparecidas hoje, na Europa, as narrativas da literatura de cordel são material de estudo para brasileiros e estrangeiros. Apresentam uma riqueza semântica com temas do imaginário tradicional ou comprometidos com o contexto contemporâneo. Francisca Neuma Fachine Borges exemplifica o fato com os versos da narrativa do poeta paraibano, Leandro Gomes de Barros, que escreve sobre uma donzela chamada Teodora. Como todas as outras narrativas que chegaram ao Brasil, trazidas pelos portugueses e espanhóis, essa é a recriação de folheto luso e de redações castelhanas. A professora conseguiu, na Europa, 33 versões da mesma história, mostrando que o modo de ser da heroína vem passando por sucessivas edições (da década de 20 a 80). A constatação do caráter estático das narrativas de cordel, a vivência dos poetas populares inserida em tal recriação luso-espanhola brasileira e do interesse popular advindo da leitura do cordel brasileiro mostram:

²⁹ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 26-27.

³⁰ Idem, p. 119.



uma riquíssima tessitura, seja com temas do imaginário tradicional ou daqueles comprometidos com o contexto contemporâneo, imbricados com arquétipos (arquimodelos) narrativos, com e significativas construções icônico-textuais.³¹

Para uma reflexão sobre esses temas do imaginário popular brasileiro em **A paixão segundo G. H.**, é importante citar a irreverência da personagem diante da avidez nada arbitrária, que é a paixão de buscar o divino e possuir a herança genética transgressora da lei de Deus, imputada pela pensamento bíblico cristão. Há semelhança entre a busca do divino na obra clariciana e o nome da donzela do imaginário na literatura nordestina de cordel. A vida de Teodora é amplamente difundida por esse tipo de literatura. Interessante notar que Teodora significa: dom de Deus. A seu tempo, no livro de Clarice há, desde o começo de sua busca do divino, a questão do pecado original transmitido pela **Bíblia**:

O pecado renovadamente original é este: tenho que cumprir a minha lei que ignoro, e se eu não cumprir a minha ignorância, estarei pecando originalmente contra a vida.³²

Esta constante perquirição religiosa -o pecado renovadamente original é lei que ignoro- faz da personagem uma criação literária e histórica, porque cultural. Assim, no âmbito da literatura e do histórico, com o respeito que se exige ao se fazer a abordagem do refinamento com o qual Clarice Lispector elaborou sua obra, destacamos, no macrogênero dessa ficção introspectiva, a noção do mito e a contribuição do mesmo para a nossa história, para a multidisciplinaridade das ciências, das artes e da cultura. Há historicidade na fabulação clariciana do imaginário, porque é na História Nova, a partir da análise da estudiosa francesa da Escola dos Annales, Evelyne Patlagean, que a concepção do imaginário reafirma-se como a questão do imaginário das civilizações primitivas e contemporâneas não só como a imagem de um mundo sempre renovado pela criatividade e capacidade do homem, mas como cultura e, portanto, como questão de identidade entre os povos. De acordo com Evelyne Patlagean, o domínio do imaginário “passa por nós mesmos, em nossa

³¹ BORGES, F. N. F. **Folhetos de feira movem a imaginação popular**. *Jornal da Tarde*, caderno de sábado, p. 1, <http://www.jt.com.br/noticias/99/02/20/sa8.htm>, on-line.

³² LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 101.



própria cultura”,³³ no sistema ocidental de delimitar as fronteiras ditas objetivas entre o real e o imaginário, nas *representações* sociais, “para lá dos defuntos e do invisível dos vivos”, nas “fontes ocultas da cultura cristã”.³⁴

Para trabalhar tais fontes, dividimos em quatro partes a nossa dissertação. Em síntese, na primeira parte, o imaginário é o mito (o enredo) como conjunto de ações vividas pela personagem numa obra literária em *dianoia* (mito em movimento); numa segunda parte, o imaginário, também como mito, tem função e aspectos didáticos e pedagógicos; e, numa terceira parte, o mito é a ficção na História, as relações tênues entre o real e o fictício que são característica da vanguarda literária latino-americana do literário.

Nosso enfoque da história e da ficção se projeta, num primeiro passo, nas categorias de espaço e tempo, pois, entre literatura e história, podem ser estabelecidos tais pontos de confluência. Por outro ângulo, mesmo que as fronteiras de confluência transponham-se nas interdisciplinaridades, tais limites não se tornam absolutos. Cada gênero há que documentar, figurar e/ou desfigurar suas especificidades. Assim, os limites entre Literatura e História são respeitados. A problematização do religioso é o conteúdo histórico, a partir de uma técnica criativa (neste romance clariciano) e se dá pela identidade e pela não-identidade, pelos caminhos do imaginário.

A técnica trabalhada por Clarice em **A paixão segundo G. H.** é o cultivo da Literatura tendo por base o imaginário num contexto interdisciplinar. Esse romance tem a essencialidade do novo romance brasileiro. Alimenta o veio do histórico, como história da cultura e história da religião. Busca na fonte do mesmo movimento hispano-americano o motivo para a descoberta do ser americano, portanto, fruto de mestiçagem européia, árabe, judia, cristã, pelos séculos de convivência. Não há, nesse romance de contemporaneidade, o histórico como se encontra no romance de Walter Scott. O elemento essencial é, além de volta à origem, uma fuga a uma terceira realidade, mesmo porque a autora satiriza o real. Lukács

³³ PATLAGEAN, E. **A história do imaginário**. In: LE GOFF, J. *A história nova*, p. 291-3.

³⁴ Idem, *ibidem*.



estabelece o realismo, como característica básica da percepção do real. Porém isto não ocorreu em literatura da língua portuguesa, principalmente a brasileira, pelo fato de não preconizar, no movimento realista ou neo-realista, a fuga da realidade.

O autor do novo romance tem como discussão primeira a temporalidade, o tempo cronológico, sem que haja prejuízo para a abordagem do tempo psicológico. Em sua propriedade latino-americana, o romance clariceano dilata esse questionamento pelo temporal. Sua contemporaneidade é direcionada não só para a questão *juris et de jure* do tempo cronológico da História. Além do mais, a temática não é evasiva como a do scotismo. Dentro do novo romance histórico, há diferença básica do scotismo, pois usa personagens do cotidiano e, em grande proporção, a pessoa produtora da História, porque é essencialmente universal e particular e, sendo única, busca a coletividade.

Na obra de Clarice, a personagem é uma pessoa sem voz do cotidiano em que se busca a visão da História. Pode-se trabalhar, assim, o campo das possibilidades também dentro do histórico. O fundamental dessa nova disciplina é a constatação de que o passado narrado por ela, segundo a tradição, pode ter sido deformado pela aparência de “neutralidade” dos cânones estabelecidos pelos doutores da lei das ciência e da arte. Desta forma, a Nova História torna possível para os historiadores, a partir de 1930, na França, escrever narrativa anti-fatual.

A escrita dessa História faz-se de acordo com o nível de cultura que uma sociedade complexa, como a de mestiçagem européia-americana tem. A literatura de mestiçagem européia-americana emoldurando a narrativa, suscita o questionamento da cristalinidade da História tradicional. Tal questão é vista por Salvatore D’Onófrio como fator de entrelaçamento entre ficção e realidade. Segundo esse crítico e teórico, a função de ambas (ficcionalidade e temporalidade) é recriar o mundo real na ficcionalidade:

A espacialidade e a temporalidade são componentes sintáticos-semânticos de uma narrativa e se definem pelo ator a que estão conjuntas (espaço e tempo do narrador; espaço e tempo do protagonista; espaço e tempo do antagonista, etc.). Sua função é dúplice e antitética: de um lado, dão-nos a impressão de naturalidade, pois as informações temporais e espaciais têm o papel de enraizar a ficção na realidade,

tornando-a inteligível; mas de outro lado instauram o mundo do imaginário, suspendendo as leis do real.³⁵

Desta forma, a discussão do mito é embasada no sentido de fábula como macrometáfora viva, dentro da espacialidade e da temporalidade e do mito como narrativa do sagrado.

A História do romance possibilita-nos viabilizar que a ficção romanesca de **A paixão segundo G. H.** resgata a História na história. Para um maior reforço do que estamos dizendo, constatamos que, segundo Donaldo Shuller, embora vozes alarmistas proclamem a agonia do romance, seu nascimento se dá com a descoberta da consciência “em vez da imobilidade; o romance toma ao nascer, consciência da transformação”.³⁶ Para questionar a ficção do romance contemporâneo e portanto, seu imaginário, a princípio, urge perseguir a História mediante uma retrospectiva do romance como gênero, no sentido tradicional da História.

Para a percepção do imaginário clariciano, o reverberar do mito, as imagens, símbolos e metáforas em **A paixão segundo G. H.**, buscam o real que é o divino, a vida. Sobrepe-se o imaginário que lhe revela o real, ao mesmo tempo em que o persegue em novas revelações, no abscondito das manifestações culturais e na presença do literário e, portanto, da linguagem desse imaginário, feito de um mosaico em espiral: “Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo.”³⁷

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável.³⁸

No entanto, na infância as descobertas terão sido como num laboratório onde se acha o que se achar? Mas como o adulto terei a coragem infantil de me perder? perder-se significa ir achando e nem saber o que fazer do que se for achando.³⁹

³⁵ D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto*, p. 96-97.

³⁶ SHÜLLER, D. *Teoria do romance*, p. 5.

³⁷ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 25.

³⁸ *Idem*, p. 16-17.

³⁹ *Idem*, p. 17.

Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de existir um outro ser, um modo de nos vermos e nos sermos e nos termos, assassinato onde não há vítima nem algoz, mas uma ligação de ferocidade mútua. Minha luta primária pela vida.⁴⁰

Nos exemplos acima, há uma tela de imagens sustentadas na imagem de um tripé. Essas imagens são as descobertas da infância comparadas com as de um laboratório. A partir daí, essas descobertas precisam ser encontradas. Há, porém, um assassinato metafórico, um imaginário lacaniano, no qual a morte transforma-se em luta pela vida:

Toda uma vida de atenção – há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria – toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza.⁴¹

Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que era. Mas quero ao menos me lembrar: o que estava eu fazendo?⁴²

Retornando ao comparatismo literário histórico, é importante observar que o imaginário passa pela etnologia, nas manifestações religiosas, culturais e, precisamente, na cultura da imagem. Pelo imaginário da literatura, desenvolvemos a questão da cultura, bebendo, principalmente, na fonte de Alfredo Bosi, que mostra “um encontro de uma consciência: G. H. com um corpo em estado de neutra materialidade, a barata”.⁴³ Para esse autor, na gênese dos contos e romances de Clarice Lispector, há a densidade contínua de perquirição existencial, metafísica⁴⁴ e de religiosidade. A estrutura lingüística que serve ao universo mítico é estilisticamente feita de imagens do amor desenhadas no pensamento como sátira à realidade cristã na qual a cruz é o signo da morte, e o amor que adia a sobrevivência humana para a vida-além-túmulo:

⁴⁰ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 86.

⁴¹ Idem, p. 57.

⁴² Idem, p. 27-28.

⁴³ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 480.

⁴⁴ Idem, p. 479.

Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual da vida que a si próprio destino – esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor.⁴⁵

Há imagens densas, e nelas, a paixão só se realiza no “objeto abjeto”,⁴⁶ no plano do húmus, no amor, onde se unem o mundo e o Ser. Quando há essa integração, passa a existir também, entre o Ser (essência) e o mundo (aparência), uma crise de identidade, como no imaginário lacaniano e de Bachelard. Sintoma de uma crise maior, a fala narrativa é “afetada por um estilo ensaístico”,⁴⁷ perceptível no romance de introspecção e no romance voltado para o horizonte social.⁴⁸ Para a personagem, o nojo lhe é necessário:

Mas o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda. Através do nojo, vejo uma noite na Galiléia. A noite na Galiléia é como se no escuro o tamanho do deserto andasse. A barata é um tamanho escuro andando.⁴⁹

Assim, dita como introspectiva, a fala realiza-se no plano social, em um nojo fecundo de uma religiosidade cristã, como imaginário de Gilbert Durand. É preciso observar que, na percepção de um primado filosófico, os imaginários constituem ainda e somente um mosaico subjetivo do mundo dos objetos. Segundo Merleau Ponty:

Nossa percepção cotidiana não é a de um mosaico de qualidades mas de um conjunto de objetos distintos. O que faz com que uma parte do campo seja assim decomposta e distinta é, segundo a psicologia tradicional, a recordação de experiências anteriores.⁵⁰

A partir de um conjunto de objetos distintos, no qual há recordação de experiências anteriores, cientes da existência desse mosaico, buscamos uma abordagem filosófica a fim de visar à História. Para a comparação com a História Nova, é importante esclarecer que este enfoque histórico

⁴⁵ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 124.

⁴⁶ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 480

⁴⁷ Idem, p. 481.

⁴⁸ Idem *ibidem*.

⁴⁹ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 117.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, M. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*, p. 25.



projetou-se no mundo ocidental, em 1978, tendo por base os dez ensaios sobre domínios ou conceitos-chave (longa duração, estruturas, antropologia histórica, mentalidade, cultura material, marginais, imaginário), divulgados pela revista *Annales*.

O ponto importante dessa visita histórica inicia-se no prefácio da nova edição de *A História Nova*. Nele, Jacques Le Goff adverte ao leitor que a revista *Annales* tem “como horizonte e ambição que englobe o conjunto da evolução de uma sociedade segundo modelos globalizantes”.⁵¹ Fernand Braudel, um dos principais historiadores da escola, viu em Karl Marx um criador de modelos para as ciências sociais em geral e para a História em particular. A Nova História mostra os acontecimentos repensados em função dos movimentos lentos da ciência. Interessa-se menos pelas individualidades e mais pelos grupos sociais, pelos homens mais efetivos da história das realidades concretas.

No entanto, visto que trabalhamos a Nova História pela óptica do imaginário, cujo tema é a cultura constituída como um bem que deve ser guardado com amor pela humanidade, convém precisar também que, a nosso ver, *A paixão segundo G. H.* é uma obra satírica dirigida ao leitor cidadão, e leitor cidadão é aquele bem definido por Jacques Leenhardt como:

um leitor de histórias, um leitor de História e de ficção. Esta última toma então o seu impulso ao mesmo tempo em que afirma a democracia, e ela sofre cada vez que a ordem social se torna um poder ditatorial.⁵²

Nosso objetivo é destacar essa nova historicidade, na linguagem artística do livro clariciano, localizando o discurso do mito como estrutura lingüística, na construção da prosa. Na obra clariciana, as fronteiras nebulosas entre a ficção e a realidade são a macro metáfora da realidade, o imaginário no retrocesso esquemático do tempo. A constatação da personagem de estar num corpo vivo, torna-se realidade imaginária numa realidade terceira:

⁵¹ LE GOFF, J. *A história nova*, p.3.

⁵² LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p.44.



Meu mundo hoje está cru, é um mundo de uma grande dificuldade vital. Pois, mais do que a um astro eu hoje quero a raiz grossa e preta dos astros, quero fonte que sempre suje, e é suja, e que é sempre incompreensível.⁵³

Da percepção desta realidade: o mundo desnudado, sujo e incompreensível, à constatação do imaginário da Nova História, que tematiza a cultura, a religiosidade, a expressar a memória das civilizações, através do tempo, visamos ao que, segundo Bosi, põe em crise a “função documental da literatura”.⁵⁴ É, de acordo com a obra clariciana, a comunicação da arte com a vida e vice-versa, como no imaginário na concepção de Gilbert Durand:

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.⁵⁵

A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la.⁵⁶

É essencial observar que a função documental (a personagem é uma artista, uma escultora e fala de si) da literatura torna-se, assim, uma tateante busca de um *eu*, que vê na arte, uma reflexão histórica anti-factual, crítica, lúdica e de deleite. Por conseguinte, a ficção instaura-se na realidade real e o real impregna o literário de um discurso mítico, que se realiza na expressão literária. Nesse sentido, as referências bíblicas, são, por vezes, de irreverente significação para os biblistas:

De madrugada eu nos verei exaustos junto ao regato, sem saber que crimes cometemos até chegar a madrugada. Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue. O que imolamos? De madrugada estarei de pé ao lado do ginete mudo, com os primeiros sinos de uma Igreja escorrendo pelo regato, com o resto das flautas ainda escorrendo dos cabelos.⁵⁷

⁵³ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 160.

⁵⁴ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 481.

⁵⁵ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 34.

⁵⁶ *Idem*, p. 169-170.

⁵⁷ *Idem*, p. 132.

Embora o próprio Cristo tenha sabido que se com Ele haviam feito o que fizeram, conosco fariam muito mais, pois Ele dissera: “Se fizeram isto com o ramo verde, o que farão com os secos?”⁵⁸

A partir das observações da personagem, que compara a crueldade do mundo com as maldades sofridas por Jesus, é bom cientificarmos-nos de que a morte violenta dos deuses, de Jesus e dos homens alimenta a expressão dos imaginários, depois de Homero, Platão, Aristóteles, Virgílio, Horácio, o **Talmud**, a **Bíblia**. A visão mimética, bíblica da realidade evoca a morte de Jesus como o ressurgimento do mito em nosso tempo. A palavra mito é usada, hoje, tanto “no sentido de ilusão quanto de revelação de um mundo primordial, tanto de tradição sagrada, quanto de modelo exemplar”.⁵⁹ É assim, com criticidade, que, na literatura brasileira de Clarice Lispector, o mito ressurgem em aspectos históricos:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. Por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista de animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles já haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.⁶⁰

Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável.⁶¹ (p.133)

Mas tens medo, sei que sempre tiveste medo do ritual. Mas quando se foi torturado até se chegar a ser um núcleo, então se passa demoniacamente a querer servir ao ritual, mesmo que o ritual seja o ato de consumação própria – assim como para se ter o incenso o único meio é o de queimar o incenso. (p.119)

Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa. De dentro do invólucro duro, está saindo um coração grosso e branco e vivo como pus, mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha, morte, barata e jóia. (p.98)

⁵⁸ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 133.

⁵⁹ ELIADE, M. *Mito e realidade*, p. 7.

⁶⁰ LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, p. 75.

⁶¹ A partir desta nota, as referências de *A paixão segundo G. H.* serão feitas no corpo do texto com base na 18ª ed. da Francisco Alves (1995).

Pode-se ver, nos textos acima, o ressurgir do mito (o demoníaco), o *devir* de uma natureza antiga -“o agora, depois desta tua minha morte”- para uma nova natureza fundamental. Possivelmente, nesse domínio cultural, floresce o *gênos* da literatura latino-americana -desta tua minha morte-; a sátira à realidade nua, em nome de um falso sentimento cristão; as injustiças sociais, que prevalecem diante da justiça individual (a personagem volta-se para si mesma, para se ocupar com o mundo). Esse *gênos* é a sátira (em dialética) à revitalização do mito e do místico na literatura e na sociedade, é a concepção “apaixonada” da vida terrena, é o *gênos* da explicação da vida e da morte. A obra clariciana, revisitada nessa busca do *gênos* divino, reafirma-se como *gênos* do real, numa realidade terceira: “O ritual – acredita em mim porque acho que já estou sabendo – o ritual é a marca do Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual”. (p.120)

Do ponto de vista clariciano, o real é a busca do divino a partir de um discurso histórico na narrativa literária. É a busca humana de identificação com o divino, ao sabor, a princípio, de uma gênese teogônica pagã e bíblica para se edificar como a busca da origem divina, até atingir a totêmica visão da origem humana na Terra, respeitando os estágios de cultura do homem no planeta. Comparamos essa gênese à explicação de um deus humano. Na introdução da *Teogonia*, Jaa Torrano explica a gênese de deus em Hesíodo. Para o autor grego, *genos*, do verbo *goignomai*, não está somente ligado à tradução de “raça”, “estirpe”, “família”, é uma palavra que se liga etimologicamente a “nascer”, “tornar”, “*devir*”.⁶² Ambas as significações para a palavra *genos* estão imanentes na concepção de “cultura”, tanto no histórico quanto no literário. É preciso observar a solidez dessa gênese que se metaforiza em cultura no imaginário de *A paixão segundo G. H.*:

E agora eu sentia o gosto do nada. Velozmente eu me desviciava, e o gosto era novo como o do leite materno que só tem gosto para boca de criança. Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade – o que me era sofrimento de grande saudade – com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto da identidade das coisas. (p.107)

⁶² HESÍODO: *Teogonia*, p. 78.

“A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima.”
(p.102)

No imaginário clariciano, o gosto do humano é o mesmo do divino e das coisas, em sendo tal constatação a síntese da cultura religiosa brasileira, de tal forma que o tema da cultura é visto pelo prisma da antropologia, no que concerne à etnografia, como um primeiro momento da etnologia pois esta última investiga as funções documentais na História. Abre-se, aqui, um espaço para a existência do estudo da etnologia de acordo com a nova visão histórica. “Hoje, o objeto da etnologia, uma ciência dependente da antropologia, é a antropologia social e cultural, num esforço de estabelecer comparações culturais das civilizações no espaço e no tempo”.⁶³

Em nossos dias, as ações humanas, como o culto dos antepassados, assentam-se em duas idéias principais: a morte não é uma aniquilação total do ser, o defunto sobrevive de uma certa maneira, num mundo que lhe é próprio e nutre, em dados circunstanciais, estreitas relações com os vivos. É imprescindível destacar que Jensen,⁶⁴ estudou a atitude cultural da humanidade frente aos mortos, através das diversas civilizações e observou que o homem, mesmo o moderno, fundamenta-se na idéia de que ele é um além do divino, quer ele seja feito a uma imagem de Deus, quer ele tenha recebido da divindade uma entidade espiritual que é a sua verdadeira substância. É com esse raciocínio que os estratos literários e históricos estão na arte que sustenta a História na ficção clariciano; em história, não de queda, mas de intrepidez do espírito, no tempo da memória, que, depois de Proust, não tem mais a significação de gênese, mas de rompimento com o tempo cronológico. Na obra clariciano, o tempo tem a essencialidade filosófica de Santo Agostinho, porque a concepção temporal passa a ser concebido na memória:

⁶³ AKOUN, A.; ANTHOUARD, M. *Dicionário de Antropologia*, p. 177.

⁶⁴ GRANDE enciclopédia Larousse Cultural. Nova Cultura, 1998., v.14, p.3329. Johannes Vilhelm Jensen, (1873, 1950, dinamarquês de Jutlândia, prêmio Nobel em 1944), escreveu contos intitulados Mitos e ensaios antropológicos, nos quais glorificava as raças góticas. Lutou também pela criação de uma nova moral pagã.

Mas agora, é nesta atualidade neutra da natureza e da barata e do sono vivo de meu corpo, que eu quero saber o amor. E quero saber se a esperança era uma contemporização com o impossível. Ou se era um adiamento do que é possível já – e que eu não tenho por medo. Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo. Esse é o núcleo que eu jamais quis. (p.92)

É óbvio que há uma ironia da autora em: “Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo”, pois quem busca o amor tem promessa de vida na memória das pessoas. Assim, da constatação agostiniana do tempo até os dias de hoje, novas investigações sobre o tempo são feitas continuamente pelas autoridades no assunto. É a personagem clariciana quem diz:

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a munha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. (p.73)

Derrida acrescenta à concepção temporal a queda constante do espírito no tempo e revê na espiritualidade do mundo a promessa de futuro, o legado da metafísica ou das tradições. Não há tal fragilidade metafísica na obra clariciana. Nela, o espírito é um termo do intelecto que ora se opõe à matéria, ora se harmoniza com a mesma, em concepções do tempo físico, do tempo psicológico, do tempo histórico, do tempo lingüístico. Em se tratando de espírito, essa autora evoca o atemporal para “tocar as raízes de uma identidade desconhecida”: (p.90)

Como geleiras no verão, e liquefeitos os rios correm. Cada palavra nosso – no tempo que chamávamos de vazio – cada palavra era tão leve e vazia como uma borboleta: a palavra de dentro esvoaçava de encontro à boca, as palavras eram ditas mas nem as ouvíamos porque as geleiras liquefeitas faziam muito barulho enquanto corriam. (p.122-3)

Aqui uma busca do pensamento na memória atemporal, “no tempo que chamávamos de vazio”. É necessário observar que, de acordo com Derrida, o que temos na memória, no abismo de nossa memória, é o pensamento:

Não é, com efeito, um novo conteúdo. Mas o acesso ao pensamento, o acesso pensante à *possibilidade* das metafísicas ou das religiões pneumato-espiritualistas, abre para coisa inteiramente diversa daquilo que a possibilidade torna possível. Abre sobre o que permanece *heterogêneo na origem*.⁶⁵

Por sua vez, a literatura brasileira clariciana de tom filosófico, representada em nome de uma grandeza literária, possui, numa realidade terceira, em **A paixão segundo G. H.**, um objeto da Literatura comparada, sob a óptica da Nova História. Os fatos históricos, encarados até hoje pelo prisma da documentação histórica, merecem uma revisão à luz da Nova História, como domínio de investigações legadas pela arte e pela religião. Ainda hoje, as artes e a cultura humana, ao alcance de nosso pensamento humano, preservam-se vivas, eternas como o divino, nos espaços culturais das cavernas, dos museus, no biológico, nos muros e paredes, na profundidade do chão, nas multidisciplinaridades, nas quais, a Literatura e a História se enlaçam. No entanto, o domínio da disciplina histórica imbrica-se no discurso do poder, como morte ao amor pelo que é humano, com mais frequência no ponto de afloramento da palavra. Por interrogarmos de onde provém tal afloramento, exploramos a estrutura lingüística, que denuncia o universo mítico-histórico da prosa de ficção. Logo, os aspectos essenciais do nosso trabalho são:

- a) o trabalho da expressão dos imaginários com o cuidado de abordar com fidelidade sua linguagem estilizada e filosófica;
- b) uma análise imanente de **A paixão segundo G. H.** para alcançar a funcionalidade da palavra refletida nos seus imaginários;
- c) a busca de um enfoque tridimensional (literário, histórico-antropológico, filosófico) do imaginário;
- d) a hipótese da literariedade caricata quando comprometida com interdisciplinaridades;
- e) o caminho pela via da história e da História dos preteridos, dos excluídos, com a mesma temática da história da filosofia na constante em Adorno, Florestan Fernandes, no coeficiente textual literário sociológico de Antônio Cândido;

⁶⁵ DERRIDA, J. *Do espírito*, p. 142-3.



- f) o levantamento da hipótese de que técnica clariciana de **A paixão segundo G. H.** prova a consistência da técnica homérica e a jeronimiana;
- g) a implicação do trabalho de seis níveis de análise: fabular, atorial, reflexivo, discursivo e fônico;
- h) a busca *ipso facto* da literariedade desta mistura indissolúvel entre o discurso literário e o histórico da obra clariciana;
- i) o ponto de vista epistemológico, no historiográfico, que busca afinidade literária da autora com a religião e com o filosófico, para tecer nos campos semântico, fonético, sintático e estilístico a problematização da recusa contra a neutralidade diante do ideológico;

Quanto ao desenvolvimento do tema, planejamos trabalhar a literatura comparada, cotejando a História e a Literatura. Nossas teorias de base são: a teoria do romance, a história dos imaginários, o mito e a realidade na formação do imaginário. Usamos o método comparativo-analógico, a teoria do discurso das narrativas, ficcional, histórica e social de Donaldo Shüller, Evelyne Patlagean, Michel de Certeaux, Platão, Aristóteles, Jacques Le Goff, Tânia Franco Carvalhal. Caminhamos pela crítica historiográfica e literária de Alfredo Bosi, Auerbach, Antônio Cândido, Afrânio Coutinho, Abraham Moles *et alii*, Luís Costa Lima, Salvatore D'Onófrío.

Os elementos da narrativa: o narrador, o receptor, a mensagem, o tempo, são localizados como formações discursivas. A bibliografia é composta de obras literárias, históricas e filosóficas, sociológicas, antropológicas. Dos procedimentos técnicos utilizados na análise da narrativa de **A paixão segundo G. H.** recorreremos aos postulados do método comparativo, abordando a teoria do discurso da narrativa ficcional, histórica e filosófica.

Para a nossa pesquisa, utilizamos o livro, **A paixão segundo G. H.**, publicado pela Livraria Francisco Alves (1995), em sua décima edição.

PRIMEIRA PARTE: O imaginário histórico na ficção.



A FICÇÃO EM A PAIXÃO SEGUNDO G. H., NO CONTEXTO DE IMAGENS E A OBRA COMO CULTURA DE PROPOSTA.

Nesta primeira parte, destacamos os imaginários literário e o histórico relacionando-os à arte, nas imagens, num contexto da cultura de proposta em contraposição à cultura de massa. Importa, desde já, que, para destacar tais imaginários, principalmente num contexto cultural, é preciso esclarecer que, nas narrativas da Literatura e da História, observa-se teor ficcional. A ficção tem a prevalência do imaginário sobre o real, sem deixar de possuir a essencialidade da arte. O ilusório, o fantasioso, o manifesto da representação do literário, como mito, sustentam o imaginário da História. O imaginário da História é “um conjunto de representações que exorbitam o limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam”.⁶⁶ O imaginário da Literatura liga a História à prosa romanesca. A linguagem da primeira é de função poética e a da segunda, referencial. A função poética estabelece, para o *logos*, a *poiésis* geradora de inquietação. Busca-se o verossímil, o verdadeiro, a veracidade, o acessível ao que pode ser dito como inteligibilidade e a verdade (mesmo que esta verdade seja uma realidade terceira, resultado do encontro entre o real e o ilusório), que pode ser expressa pelo discurso da arte.

É notável, em *A paixão segundo G. H.*, a semântica nas imagens, que contêm, do questionamento do expurgo platônico dos poetas ao banquete dos sábios até a função da arte como questionamento literário e histórico, em uma forma amorfa imaginária:

Uma forma contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então ela não será mais a perdição e a loucura: será de novo a vida humanizada. (p.18)

Assim, no texto de Clarice, essa semântica reverbera:

⁶⁶ LE GOFF, J. *A história nova*, p.291.



É que eu não estava mais me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se - pois eu estava em seus escombros. Dessa civilização só pode sair quem tem como função especial a de sair: a um cientista é dada a licença, a um padre é dada a permissão. Mas não a uma mulher que nem sequer a garantia de um título. (p.67)

O imaginário, nessa obra é seu estado de essência, a visão de claridade do “parecer” e a do “ser”. Explicamos: Há um *estar* no mundo em sendo e não sendo do mundo, um estado ora de ilusório, ora de estado de graça, ora de inquietação. A linguagem introjetada veicula a “escritura poética” propensa, não ao talento de espiritualidade, mas à intrepidez do espírito, ideário estético, tema e imagens que incitam à reflexão e à ação. A linguagem hermética e complexa representa o motivo que “delata uma obsessão contemporânea: um medo e uma resignação” com os quais “...o homem é a linguagem porque é sempre os homens, o que fala e o que ouve”,⁶⁷ “numa linguagem, muitas vezes, transformada em hermetismo”.⁶⁸ A obsessão da contemporaneidade manifesta-se com a descoberta do fluxo da consciência na ficção.

É nesse estado de consciência que existe a inconsciência. Na psicanálise, o conceito para consciente é o de um “conteúdo psíquico que em dado momento pertence à consciência. Está inserido num estado mental como uma contraposição do inconsciente. Encontramos em Lacan, o conceito formal e dialético do inconsciente como tópica fundamental para a compreensão da teoria do significante. Afirma ele que essa tópica é a mesma que define o $\frac{s}{S}$ algoritmo: Aqui, para Lacan, não há concordância com a concepção de signo saussuriano. Para Saussure, significado e significante eram indissolúveis, em Lacan, o lugar do significante é sua relação com outros significantes, de modo que o substrato topológico é a cadeia significante.⁶⁹ Nessa cadeia se distingue a

⁶⁷ PAZ, Otávio. *Signos em rotação*, p. 116.

⁶⁸ ROSSONI, I. *Aspectos do hermetismo em Clarice Lispector*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, p. 138). Segundo Igor Rossoni, “o teor hermético de *A paixão segundo G. H.* é o elemento modalizador e dinamizador de todo tecido criativo da autora. Aí parece residir também o poder da sua profundidade, grandeza e genialidade”. Para nós, “o teor hermético” na obra, mais que sedução, é o imaginário visto como o expressar de uma terceira realidade, resultado de uma primeira realidade (mito) e de uma segunda realidade (o real), numa trindade artística, histórica e ficcional.

⁶⁹ VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores de leitura*, p. 61.

história da História. A escrita da História é, *stricto sensu*, de função documental, e a escrita da literatura é, a seu modo, de funcionalidade manifesta no pensamento mítico em que a palavra se reveste de fragilidade, torna-se mito. Segundo Augusto Novaski:

Mithos quer dizer Palavra. “No princípio era o Verbo...” diz lá o maior clássico de todos os tempos. Há uma “palavra” no começo de tudo, algo que prenuncia o mundo, tornando-o mundo humano.⁷⁰

No prefácio de *A escrita da História*, Michel Certeaux aborda essa questão da fragilidade da linguagem, acentuando sobremaneira, a preponderância representativa da escrita e o papel de articulação entre o real e o discurso da História:

A historiografia (quer dizer “história” e “escrita”) porque ambos os termos trazem inscritos no próprio nome o paradoxo – e quase o *oximoron* – do relacionamento dos dois termos antinômicos: o real e o discurso. Ela tem a tarefa de articulá-los e, onde este laço não é pensável, fazer como se os articulasse.⁷¹

Embora se manifeste como *epifania* (revelação), na escrita da realidade histórica supra-individual, a escrita de *A paixão segundo G. H.* imbui-se, “entre o real e discurso” vistos por Certeaux, pelo “estilo de caractereres não tradicionais”, do clássico aristotélico e homérico de arte. Como veículo do pensamento, a linguagem caracteriza-se como geminação de elementos básicos tradicionais, para se obter “a unidade pela monótona apresentação de uma só personagem, como faziam os poetas cíclicos”,⁷² para, com poucas modificações, não “alterar a estética tradicional grega estabelecida por Aristóteles e pelos grandes poetas e filósofos gregos”.⁷³ Em sendo composição epistolar, caracteriza-se “pela busca da verdade, a finalidade original do homem”:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria se eu fingisse escrever para alguém.

⁷⁰ MORAIS, R. (Org.) *As razões do mito*, p. 27.

⁷¹ CERTEAUX, M. *A escrita da História*, p. 11.

⁷² MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto. Adendo*, p. 4.

⁷³ MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto. Adendo*, p. 7.

Mas receio começar a compor para ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a “fazer um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema. (p.19)

Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu, que sem tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade? (p.23)

O tecido arquitetural da obra parece assumir “uma certa identidade com estes dois princípios: filosofia e alquimia”, principalmente quando a personagem recorre à ajuda de uma mão, que a conduz ao longo de quase toda sua caminhada. Predomina aí a alquimia da palavra, que transforma a matéria verbal em objeto com sentido próprio, em novos signos. Segundo Igor Rossoni, na obra de Clarice: “a palavra em estado de dicionário, efetua o mesmo procedimento de transformação, elevando a condição de palavra nova e extremada em si mesma, pronta para deflagrar um processo revelatório”.⁷⁴ Rossoni não restringe a linguagem clariciana a um estado de dicionário, pois esta restrição é elitista, de acordo com Bakhtin. A linguagem clariciana é situada numa inter-relação entre a significação e o tema, num processo de transformação. Segundo Bakhtin, há sempre uma evolução da palavra, no processo de alargamento dialético: “Nada pode permanecer estável nesse processo.”⁷⁵

Marcado o tema, que é o conhecimento de uma tragédia e uma comédia íntimas, há nesse imaginário da literatura o produtor do discurso literatura/História. Este produtor consiste no resgate de textos que a ficção clariciana recria e no estudo das relações intertextuais, denominadas por Julia Kristeva de intertextualidade e, por Gerard Genette de transtextualidade (aquilo que o texto coloca em relação manifesta ou secreta com outros), a qual se ramifica em cinco tipos de vínculos: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Segundo Genette, a hipertextualidade, em relação aos outros quatro tipos de vínculos, é um termo pejorativo, mas que se torna o objeto de criação humana, o novo que

⁷⁴ ROSSONI, I. *Aspectos de hermetismo em Clarice Lispector*. Dissertação. p. 142. (Mestrado em Literatura Brasileira).

⁷⁵ BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 136.

se recria do velho, a duplicidade criativa de objeto e o que, na pintura, Picasso faz de um assento e de um guidon de bicicleta:

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste. où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. Pastiche et parodie, a-t-on justement, "désignent la littérature comme palimpseste" (aqui Genette cita R. Amosy et E. Rosen) ceci doit s'entendre plus généralement de tout hypertexte, comme Borges (em Ficcões) le disait déjà du rapport entre le texte et ses avant-textes.⁷⁶

Esse produtor é uma tríplice penetração: a História, o mito e o ficção e caracteriza-se, na linguagem da obra clariciana, como o ato de restituir o social do texto literário, destacando o lúdico e o cognitivo do discurso fictício, no contexto da sociedade.

Os numerosos estudos sobre a questão das relações entre romance e sociedade (ou história) imobilizam-se quanto ao essencial no debate sobre o caráter mimético da ficção romanesca, quando não se trata simplesmente de fazê-la representar o papel de "documento", que pode servir à história. De acordo com Anatol Rosenfeld:

É preciso acrescentar, todavia, que a ficção terá valor de documentação somente quando conferida com dados científicos, com os resultados da pesquisa dedicada ao mundo que na obra de ficção é proposta em termos imaginários. A ficção transmite uma experiência muitas vezes subjetiva, embora por isso mesmo intensa, com forte cunho de "verdade de vida".⁷⁷

Essa "verdade de vida", sendo aspecto parcial da realidade, não impede que se use a obra fictícia e artística, portanto, não científica, como documentação, "conquanto com a consciência um tanto atribulada".⁷⁸

Para Sandra Jatahy Pesavento, os debates teóricos sempre tendem a extrair a "essência" do romance, seja para afirmar ou para invalidar seu valor indiciatório. Pelo contrário, é evidente, a partir do momento que se restitui o texto literário no contexto da atividade leitora, por meio de uma série de mediações, inclusive na atividade documental, cuja identificação é, sem dúvida, uma das mais importantes juntamente com a função

⁷⁶ GENETTE, G. *Palimpsestes*, p. 451-2.

⁷⁷ ROSENFELD, A. *O mito e o herói moderno no teatro brasileiro*, p. 89.

⁷⁸ Idem, *ibidem*.



cognitiva, que a literatura está ligada ao social. Não é por si mesma que a literatura significa, mas sim pelos processos de interpretação variados, que colocam em ação as múltiplas dimensões do jogo com o real, isto é, com o fictivo.⁷⁹

O produtor de tal discurso fictivo, na obra clariciana, abriga-se na verticalidade e na horizontalidade de suas imagens e metáfora, no uso da palavra, na temporalidade passada fixa no presente:

Estou falando é de quando não acontecia nada, e esse não acontecer nada chamávamos de intervalo. Mas como era esse intervalo?

Era a enorme flor se abrindo, tudo inchado de si mesmo, minha visão toda grande e trêmula. O que eu olhava, logo se coagulava ao meu olhar e se tornava meu – mas um coágulo permanente: se eu o apertasse nas mãos, como a uma pedaço de sangue coagulado, a solidificação se liquefazia de novo em sangue por entre os dedos.

E só não era o tempo todo líquido porque, para eu poder colher as coisas com as mãos, as coisas tinham que se coagular como frutas. Nos intervalos que nós chamávamos de vazios e tranquilos, e quando pensávamos que o amor parara. (p.122)

No texto clariciano, a flor é o amor, tão biológico, filosófico, antropológico, quanto religioso. Assim como a poesia, que, segundo Northrop Frye: “aparentemente, na verdade, não pode fugir do fato de que ela foi originalmente instituída, não no sentido de uma ordem objetiva da natureza, mas no sentido da relação social”,⁸⁰ a prosa de **A paixão segundo G. H.**, mesmo em busca do pensamento divino *causa sui*, tenta, ainda, de acordo com Frye, unificar a ambiência física do homem através das categorias mais arcaicas, as categorias de analogia e identidade, símile e metáfora, que o poeta divide com o lunático e o apaixonado (angustiado), as quais são essencialmente categorias da magia:

- Então – então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno. (p.123)

A figura do mágico, que é semelhante a de Orfeu, é capaz de encantar as árvores com seu canto é também uma imagem do poeta. A

⁷⁹ LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p. 48.

⁸⁰ FRYE, N. *O caminho crítico*, p. 82.

função de magia que, de acordo com Pico della Mirandola, é “desposar o mundo (*maritare mundum*), e esta simples imagem antropomórfica permanece junto ao cerne de toda metáfora poética”.⁸¹

Ao longo de tal discurso, nos eixos do significante e do significado, criam-se aspectos de narratividade pela qual o imaginário se torna um macrogênero. Todorov e Ducrot, ao abordarem a questão da especificidade da literatura, referem-se ao estatuto da significação do texto literário, citando Goethe, Coleridge, Frye, entre outros. Segundo Todorov e Ducrot: “o texto de ficção conserva a orientação representativa da palavra, mas o sistema simbólico formado por essas palavras (a narrativa) possui o caráter autônomo, não-instrumental do texto poético”.⁸² Artista, a autora escreve a macro metáfora viva da história de um crime contra a vida pessoal: “terei que alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal”. (p.26)

A linguagem clariciana é produtora do discurso da Nova História, que parece romper com a tradição, “converte-se no capital pensado do *homo sapiens*”, como em Gilbert Durand, mesmo porque, a partir de uma visão pantagruélica, burlesca e popular, é tão antropológico quanto o estudo das características biológicas do homem:

Toma, toma tudo isso para ti, eu não quero ser uma
pessoa viva! tenho nojo e maravilhamento por mim, lama
grossa lentamente brotando.

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva
e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda.
Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens
duras e estreitas. (p.61)

Todavia, o *modus cogitandi* sustenta a Nova História e a cultura pela tradição, mas é a história do universo dos excluídos, dos pobres de dinheiro e de conforto físico, que Adorno, Octávio Paz e José Luís Jobim utilizam em seus estudos. Desvia em parte do clássico grego (não obedece a modelos: a pontuação é arrojada, há letra minúscula depois de ponto, a semântica é agressivamente vulgar, a lama grossa torna-se um elemento de identidade do humano) e busca a mesma concepção de poesia de Horácio,

⁸¹ FRYE, N. *O caminho crítico*, p. 82.

⁸² TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, p. 249.

como busca do belo. No texto de Clarice, a verossimilhança é a sátira, o burlesco, a crítica de significação extrema, sem a ponderação exigida pelos autores clássicos greco-romanos da época de Augusto, é a concepção em espiral de um texto. Prevalece a hipertextualidade, a vida, o belo, o futuro promissor, porque a poesia, a ciência, a Nova História imbricam-se religiosamente icônicas (imagens) em busca da eternidade que massacra o desumano e a dor:

A verdade tem que estar exatamente no que não poderei jamais compreender. E, mais tarde, seria capaz de posteriormente me entender? Não sei. O homem do nos entenderá como somos hoje? Ele distraidamente, com alguma ternura distraída, afagará nossa cabeça como nós fazemos com o cão que se aproxima de nós e nos olha de dentro de sua escuridão, com olhos mudos e aflitos. Ele, o homem do futuro, nos afagaria, remotamente nos compreendendo, como eu remotamente ia depois me entender, sob a memória da memória da memória já perdida de um tempo de dor, não sabendo que nosso tempo de dor ia passar assim como a criança não é uma criança estática, é um ser crescente. (p.114)

É no tempo da memória, de um futuro promissor, que permite a continuidade da vida, com os opostos em harmonia, em que não haja a escuridão da pobreza (em espírito, em matéria, em dinheiro, em cultura), que a personagem encontra a “verdade eterna”.

Mais adiante, ela prossegue nesse encontro de eternidade em vida material: “E eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor supremo Eu estava no inferno atravessada de prazer como um zunido baixíssimo de nervos de prazer.” (p.125)

A poesia, segundo Horácio, o escritor latino de ponderação e virtude literárias, autor de *A Arte de Amar*, contemporâneo de Augusto, “não é uma questão de talento (inspiração), de dotes naturais, mas de resultado da combinação do *ingenium* e *ars*, acrescidos de sabedoria e prudência”,⁸³ que são encontradas em vivacidade, na obra de Clarice, em sua busca do belo. Há um estado de espírito que dá à escrita, o opaco e o metafórico para rever a Nova História como reparação da realidade: “esse eu continuava a querer pedir era para ainda me agarrar aos últimos restos

⁸³ MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto. Adendo*, p.7.



de minha civilização antiga, agarrar-me para não me deixar ser arrastada pelo que agora me reivindicava”. (p.78)

É Aristóteles que realça essa obrigação da factualidade do trabalho do poeta e do historiador. Segundo o filósofo grego:

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo escrever em verso (pois se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e ou outro o que poderia ter acontecido.⁸⁴

Hoje, pela via do imaginário da História Nova, destacamos o imaginário em **A paixão segundo G. H.** Vemos que a História Nova empreende uma reformulação em seu campo de conhecimento e, por isso, é um nortear para a História, a partir de 1930, como enfoque diferente para a História. A disciplina questiona objetivos e métodos da historiografia, pois acredita que o sujeito e o acontecimento distanciam-se de sua conversão em discurso que subverte a verdade mítica. Posivista, Durkheim teoriza: “Os fatos reais devem ser tratados como coisa – eis a proposição fundamental de nosso método e as que tem mais provocado contradições”.⁸⁵ Na concepção sociológica do positivismo de Durkheim, o sujeito do discurso é o referente, descrito como coisa passiva. Já Greimas critica o positivismo pela ilusão que este possuía de descrever o real, ou seja, de construir um referente externo ao próprio discurso.⁸⁶ Para Greimas, a ciência, como qualquer outra manifestação discursiva, é um processo de construção de referente interno, que, no máximo, pode ser um simulacro real da realidade. O projeto do discurso da História, seria, por sua vez, a reconstrução do referente extralingüístico (a realidade histórica) por meio do referente lingüístico fornecido pelo discurso filológico.

O discurso histórico traz a amostragem do significante presente no texto como significado passado. Em seguida, esse significado de natureza

⁸⁴ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, p.252.

⁸⁵ FORACHI M.; MARTINS, J. S. *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociologia*, p.23.

⁸⁶ GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*, p. 21.

semântica é reificado e apresentado como referente exterior ao discurso. A esse fenômeno, chama de “ilusão temporal” e “ilusão referencial”.

Assim, pelo seu caráter multifacetado, “cor-de-rosa”⁸⁷ (fantasioso e real na aparência) e “cinza”⁸⁸ (real na essência) o discurso da literatura de **A paixão segundo G. H.** é a escrita ficcional. Segundo Aristóteles, o literário possui “caráter de universalidade”.⁸⁹ Para nós, o literário, quando se imbrica com o histórico, busca um significado presente, interpretado por leitores presentes cuja leitura esteja eivada de ideologia. A prestigitação do histórico, em que se tenta dar um significante presente a um significado passado, é chamada por Greimas de “desembreagem temporal, mecanismo que consiste em estipular como situados no passado, os enunciados presentes, criando assim a ilusão temporal”.⁹⁰ Por isto mesmo, o imaginário, elemento do romance, está presente também na História, vista por essa obra de Clarice como prestigitação greimasiana, criatividade e criticidade do real.

Nesse aspecto do enfoque tridimensional do imaginário, a autora assume, pelo silêncio e fala da personagem, uma sátira da realidade, que se transmuta como imaginário, como o tempo que se torna o mitologema (fio condutor) da narrativa. Há, nessa sátira, aspectos histórico-cultural e político-ideológico.

É preciso, antes de iniciarmos a abordagem sobre o aspecto tridimensional deste imaginário, tratar da questão histórica do romance. Assim, para Donald Shüller: “O romance mantém ativos o mundo representado e os veículos que o oferecem”.⁹¹ Para focalizar o tempo da narrativa, buscamos um pouco da História do romance na América Latina para constatar os motivos que perpassam a religiosidade problematizada em **A paixão segundo G. H.** (no livro há, em maior intensidade, referências bíblicas). Sendo os conceitos abstratos mais válidos que a realidade concreta, é necessário pensar que, desde Roma como unidade

⁸⁷ GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*, p. 21.

⁸⁸ Idem *ibidem*.

⁸⁹ Idem *ibidem*.

⁹⁰ Idem *ibidem*.

⁹¹ SHÜLLER, D. *Teoria do romance*, p.12.

política, a vigência do latim como língua de comunicação fez com que não houvesse renovado a fala e no pensamento da classe culta.

Durante a idade antiga da História, moradores dos domínios romanos usavam a língua latina à sua maneira. Falavam romanice, o romance em Portugal, romanzo, na Itália, roman na França. Dos falares românicos surge o estatuto de línguas, e o termo de designação das obras literárias, primeiro em verso, depois em prosa.

A origem e evolução de epopéias como **Chanson de Roland**, **Poema de Mio Cid** estratificaram arquétipos, mas os hábitos dos novos leitores conduzem ao mundo imaginário que o romance recria e o enredo apresenta coerências que os fatos recusam. Deste modo, o papel do artista na sociedade ocidental é fabricar fantasia para mundos imaginários, tais como a fabulação da História que os historiadores testemunharam, através dos tempos, para a humanidade, julgando eliminar o papel do imaginário na História.

Na via do imaginário da Nova História, a escritura de **A paixão segundo G. H.** torna-se percepção artística e interage com o sócio-cultural e o religioso. Seu texto plenamente metafórico é a História sombreada pelo artifício e sutileza das raízes religiosas, que podem ser decodificadas ao se manifestar como *epifania* nessa narrativa de ficção:

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 a 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. (p.91)

O artifício passa a ser "espiritualidade", na qual a esfera da arte ou da estética assume o papel de uma nova razão comunicativa. Tal trabalho possibilita a opção pela literatura comparada, porque este é o recurso adequado ao nosso campo de trabalho literário:



a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a este tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.⁹²

Decompondo esse imaginário, é possível que essa narrativa renasça da mesma fonte histórica dos romances da literatura hispano-americana. Com a retrospectiva da história do romance, vemos que, após **D. Quixote**, primeiro romance de envergadura, cultiva-se, no século das luzes, o sensualismo inglês. Na passagem do século XVII ao século XIX, com a vulgarização do ensino, impôs-se preferência por acontecimentos documentados, rigor técnico e fidelidade à experiência.

A ficção passa a ser alimentada pelo romance-folhetim, oferecido em série na imprensa diária. Surgem o romance-histórico, o romance de formação psicológica, social, realista, naturalista. A narrativa romanesca deleita-se e compete com ramos das ciências nascentes. O conteúdo do romance é dividido em rural e espacial.

Com a temática do rural e do espacial, aumentam-se as regiões incorporadas à história do romance. A Rússia mística descobre, nas páginas de Dostoievski, complexidades que fogem ao racionalismo francês. Os personagens são a própria consciência e a justiça dos homens. Esgotadas as páginas da ciência, a prosa romanesca regenera-se como poesia. Proust, Joyce restauram a arte no romance. É a vez dos ficcionistas franceses, Butor, Sarraute, Grillet, enriquecerem, na verdade, a arte de narrar com recursos reservados à cinematografia. O romance latino é a narratividade de Cortázar, Garcia Marquez, Vargas Lhosa, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e tantos outros.

Mesmo que Dante tenha proscrito o romance, a Suprema Corte Americana tenha banido **Ulisses**, de Joyce, há de se ver que, alimentando-se de suas muitas mortes, é que o romance se mantém vivo. Morre a “forma burguesa de narrar”, o realismo que prescreve o descritivismo, a análise individual e social. Essa morte propicia a revitalização de mitos, o

⁹² CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*, p.7.



cuidado com a escrita, a criação de mundos inteiramente verbais. Uma das finalidades do romance, então, é a busca do diálogo entre vencido e vencedor, para que o mito se fantasie em realidade e a realidade em mito, estratificando daí um retorno sedutor à origem, que pode ser percebido em movimentos de sutileza, em preto e branco como num jogo de xadrez.

O tempo torna-se anacrônico. Há tanta ficção no processo criativo que o leitor fica sem saber o que é fictício ou não. A linguagem é, a partir daí, a preocupação maior do novo romance histórico. É impossível conhecer a verdade, *aletheia* platônica dos que narram a história pela visão do vencedor. Imprevisível, hoje, a visão torna-se cíclica. Baseada em Nietzsche, no século XIX, e Heidegger, no século XX, ao contrário de Scott, que coloca personagens fictícios, a personagem do romance pode ser qualquer pessoa de renome ou do dia-a-dia. Dessa forma, cria-se uma metaficção que não existe no romance tradicional.

Outra das finalidades do romance é colocar o mundo diante dos olhos, em consequência, pode-se esquecer a página impressa. O tecido verbal estético compõe páginas cheias de artifícios, uso da retórica (metáforas, imagens, estilo). “a verdadeira história do homem é a de suas imagens: mitologia.”⁹³ Na concepção *stricto sensu* da estética, portanto, da filosofia da arte, “a arte não acompanha a história, ela faz a história”.⁹⁴ Aqui, é importante comprovar que a história nunca é a História, mas, segundo Adorno e Horkheimer, “o pensamento se torna ilusório sempre que tenta renegar sua função separadora, de distanciamento e objetivação”.⁹⁵

Sabe-se que houve o mesmo em nossa literatura no passado. O tom épico, a pontuação, cujo uso foge aos hábitos da prosa, já foram recursos de José de Alencar em *Iracema*. Na trilha de Guimarães Rosa, não se pode fazer leitura numa só direção linear. É admirável perceber que acrescentou-se uma nova direção, a vertical. Não bastou somente caminhar para a frente, foi preciso realizar a caminhada para o alto.

⁹³ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*, p.290.

⁹⁴ SHÜLLER, D. *Teoria do romance*, p.12.

⁹⁵ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.50.

Hoje, a arte pontua os subterrâneos e os recuos dos segmentos de retas horizontais e verticais. Procura alcançar o domínio mais profundo, as camadas significativas do texto. O ritmo introduz outra realidade. Os períodos são curtos, há uma síntese, advinda da inquietação espiritual. O ritmo não é enfeite, entra na estrutura da obra literária ligado à significação das palavras no tecido verbal. Um dos recursos rítmicos que partilham o espaço no romance na sua totalidade esquematiza os motivos centrais que se repetem numa obra.

Na escrita, apagam-se os limites entre a ficção e o ensaio. Desta situacionalidade, Barthes e Octávio Paz, o poeta, fazem ficção, enquanto Clarice Lispector e Vergílio Ferreira imiscuem ensaio filosófico na literatura. O recurso ensaístico com o literário, “reformista” pela busca na “rebelião que também alude à religião”⁹⁶ e que Octávio Paz, ao se referir a filmes de Buñel, incorpora, a nosso ver, a preferência pela palavra guiada pela filosofia. Assim, a palavra “transforma-se em atividade pré-revolucionária: acede à história e ao futuro”.⁹⁷ Recorre-se à mitografia e à história, no território que perpassa entre a narrativa da História e a da Literatura, a partir da temática do imaginário, do personagem rebelde, “anjo caído, titã em desgraça, eterno inconformado”. Sua ação inscreve-se no “tempo retilíneo da história, domínio do revolucionário” em simulação “de inconformista no tempo circular do mito”.⁹⁸ Exemplificamos isto com o texto de **A paixão segundo G. H.:**

Eu caíra na tentação de ver, na tentação de saber e de sentir. Minha grandeza, à procura da grandeza de Deus, levava-me à grandeza do inferno. Eu não conseguia entender a Sua organização senão através do espasmo de uma exultação demoníaca. A curiosidade me expulsara do aconchego – e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal. (p.131)

No texto, há busca de um assunto, a religiosidade. Com tal espírito religioso, de curiosidade, a personagem procura igualar-se em grandeza

⁹⁶ PAZ, Octávio. *Signos em rotação*, p. 264.

⁹⁷ Idem, p. 265.

⁹⁸ Idem *ibidem*.



com Deus. Em decorrência, encontra a gênese bíblica, o que era grande e puro reverte-se em perda de um paraíso, em rebeldia, em queda. G. H. encontra, por fim, o Deus que não é bom nem mau. O tempo, no passado, prorroga-se por um presente interminável, mas é um passado histórico, acontecido num tempo que percorre, com retidão, um traço contínuo. A personagem, no entanto, perde-se no inferno, o mundo, onde o tempo é inflexível e não perdoa ninguém.

Aqui a temática da obra é a religião. Estamos de acordo com Luís Costa Lima para quem a temática da obra está “concentrada sobre o presente, sobre o trabalho que se cumpra sobre o presente, sobre a ocupação e não mais o ócio do homem no seu tempo presente”.⁹⁹ Acreditamos que o tempo, como macro metáfora da realidade, é o tema principal da obra e o assunto, a metáfora hipertextual. Sob óptica do imaginário, ergue-se a construção de um romance de educação estética, cujo assunto principal é a religião, cultura que vai ao encontro do belo estético e filosófico, como nesse excerto de *A paixão segundo G. H.*, citado por último. Nele, a personagem encontra um Deus que, num estrato menos profundo do pensamento, é uma entidade indiferente, mas, em um nível mais profundo, deixa a humanidade, por si, encontrar seus próprios caminhos.

Por sua vez, o poeta alemão, Shiller, na mesma opinião de Schopenhauer, propõe a salvação do que é humano, pelo espírito estético. De acordo com a afirmação do poeta: “A humanidade perdeu sua dignidade, mas a arte a salvou e conservou em pedras insígnies; a verdade subsiste na ilusão; da cópia será refeita a imagem original.”¹⁰⁰ A obra clariciana de *A paixão segundo G. H.*, nesta conexão entre o espírito estético e a crítica histórico-cultural, tem no *leitmotiv* (a idéia sobre a qual se insiste com frequência) os conflitos culturais e temporais. E eles surgem como interação do personagem com o histórico na fala da personagem:

⁹⁹ LIMA, L. C. *Por que literatura?*, p.117.

¹⁰⁰ SHILLER, F. *A educação estética do homem*, p.54.



A identidade me é proibida, eu sei. Mas vou me arriscar porque confio na minha covardia futura, e será a minha covardia essencial que me reorganizará de novo em pessoa.

Não só através de minha covardia. Mas me reorganizarei através do ritual com que já nasci, assim como no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida. A identidade me é proibida mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair. (p.103)

A reiteração do pronome possessivo em primeira pessoa e do pronome demonstrativo em segunda contrastam com o divino mistério reafirmado pela religião. Atentando-se ao entimema, encontra-se como premissa maior a busca da identidade; não há a premissa menor e o silogismo se completa no encontro com o biológico na estrutura do período gramatical: “A identidade me é proibida mas meu amor é tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair”.

O determinante que rege o sintagma *-tecido misterioso e neutro-* é o artigo definido *o*. O artigo sugere um grau maior de intimidade entre G. H. e o mistério único, que é a vida, ao mesmo tempo em que a remete ao contexto biológico conhecido. A personagem continua clareando a visão própria buscando a claridade na segunda pessoa do discurso do pronome demonstrativo *esse*, regido ainda pela preposição intermediária *em*. Dessa forma, levantamos a significação sintagmática contida na segunda pessoa e na preposição *em, nesse plasma*; torna-se o tátil, o admissível. O racional religioso esboroa o racional aristotélico; há recriação da criação mimética e homérica da realidade. Assim, os conflitos bíblicos, na obra, condensam-se nos dois maiores pontos de tensão do romance. A metafísica que a personagem pode experimentar é inspirada pelo senso de mistério que deve ser desvendado.

A realidade real, isto é-a realidade não virtual ou representativa-ao se confundir com a realidade inspirada na narrativa, é a figuração da “coisa nenhuma”, “do abismo voraz”, “da matéria palpável” com a ajuda da metafísica e pela imaginação e/ou vice-versa. Essa figuração, no entanto, deve ser articulada como o não absoluto da matéria ficcional, o trabalho interdisciplinar na crítica da realidade na obra. Logo, a crítica é

voltada para as realidades histórica, biológica, social simbolizadas pela espiritualidade. Deus é a realidade maior. O divino como metáfora é presença e ausência, como em Pascal.

Em **A paixão segundo G. H.**, o romance da imagem inusitada, no qual “a paixão” é a dor de estar consciente da própria morte, a visão fabular de um mundo é a de um fim como significado de término e de objetivo. E se articularmos a técnica da narrativa com a figura da personagem, temos um misto de novela e romance, por meio de um enjambement ou cavalgamento (continuidade semântico-sintática de um capítulo para outro) rítmico.

É essencial ressaltar que, observando as técnicas dos gregos, Auerbach, descobre que as técnicas homéricas e a de São Jerônimo são a raiz da literatura ocidental. Durante a **Odisséia**, canto XIX, Ulisses, ao voltar como estranho de suas guerras pelo Peloponeso, é recebido pela esposa que não o reconhece. No entanto, é reconhecido por sua ama devido a uma cicatriz provocada por um acidente de caça a um rinoceronte. Por um *flash back*, vemos que, não só nesse episódio, mas durante toda a narrativa da **Odisséia**, Ulisses é um fingidor, pois cria um simulacro para se fingir de “ninguém”, cobre os ouvidos para não ouvir o canto das sereias e deixa os olhos abertos para ver o real. Amarra-se ao mastro do barco para não ouvir a voz da sedução e, como símbolo da astúcia, controla o tempo adequado para ser reconhecido pelos outros. Ao longo do episódio, recontado por Auerbach, Ulisses retém o movimento da ama que o reconhece. É importante retornar ao episódio da volta de Odisseu ao seu lar. Assim, vemos que ama se sobressalta e quase fala de sua descoberta para os que estão próximos dela, inclusive Penélope. Essa cena é relatada com exatidão e vagar. Homero usa o discurso direto. A ligação sintática entre as partes do diálogo entre as duas mulheres é clara, nenhum contorno se confunde. Há espaço e tempo abundantes para a descrição bem ordenada.¹⁰¹

A técnica clariciana de **A paixão segundo G. H.** prova a consistência da técnica homérica e a jeronomiana. No entanto, há uma

¹⁰¹ AUERBACH, E. *Mimesis*, p.1-2.



roupagem nova para o fazer literatura mediante a consciência mítica. Devemos ressaltar que, no estrato semântico, Auerbach não viu em Homero a visão burguesa da realidade, pela qual a malícia e o encanto são as doses mais fortes da essencialidade numa alquimia entre o bem e o mal. Isto é História, independente ou não de ser tradicional. A História tradicional estabelece, como origem da burguesia, o tempo medievo. Com a derrocada da classe feudal e com “revolução” francesa, é instaurado o domínio da burguesia na política, na economia, nas artes.

Segundo Adorno e Horkheimer, Ulisses de Homero já é um burguês. Ao contrário desses filósofos alemães, a História tradicional registra que a burguesia surge em decorrência da morte do feudalismo, no período medievo da História. Na narrativa de Homero, representa-se o burguês herói, paternal e individualista a confundir liberdade com autoconservação. Mesmo não sendo História, a história homérica possui o tom épico e tem um papel de relevo nas ciências sociais. No imaginário em Homero, por ser epopéia, não há o relato, por exemplo, de sacrifícios humanos, mesmo na aceitação quase apologética da guerra do Peloponeso em nome, não de um domínio, mas de um massacre de gregos e troianos.

Na lírica de **A paixão segundo G. H.**, a personagem, burguesa, é um ego a inquirir a si própria se deve haver um sacrifício de sua vida pessoal em nome da destruição da natureza. O diálogo da narradora-personagem com um ente imaginário, em dose progressiva, é retido pela memória. A narradora busca o “plasmável”, e, do termo, surgem o consciente e o inconsciente, fluxo do pensamento. Há frases curtas e sintagmas nominais, travessões amontoados diante da emissão da fala, frases verbais e nominais, interrupções contínuas, discursos indireto e direto, neologismos, monólogo e diálogo. Podem existir personagens que surjam e desapareçam no plano da enunciado: “-Ah, lembrei-me de ti, que és o mais antigo na minha memória”. (p.158), “...Aquele beijo já distraído na testa do homem amado...” (p.159), ... (...) “telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio” (p.165). “Falta muito a esse meu relato a mim mesma: falta, por exemplo, pai e mãe...” (p.165).

Do monólogo pode se extrair a sugestão do diálogo com o leitor: “No jardim do paraíso quem era o monstro e quem não era?” (p.101).

Apesar de aparentemente monofônico, esse é o estratagema para o ato de perlocução. A personagem clariciana é um Ulisses às avessas. Ao ser reconhecida pela dor e pelo prazer de viver, a vida emana de si, o que advém de uma constatação interior.

Nota-se o movimento de rapidez na ação dialógica. Em liberdade poética, a autora desenvolve o imaginário crítico da realidade. Há uma consciência mítica e real, que se retrai até o passado e, fixando-se no presente, estende-se ao futuro. O tempo é, na dimensão pretérita, a memória restabelecida: "Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu antigo caldo de cultura, o suor era planctum e pneuma e pabulum vitae, eu estava sendo, eu estava me sendo". (p.168)

Convém salientar também, na obra, o *sparagmos* (dilaceramento) dos antigos gregos. Na obra, o dilaceramento dá-se entre o corpo e a alma. O primeiro é o invisível, o inverso do grotesco. O segundo, a alma grotesca e sublime, torna-se visível. Corpo e alma, seccionados, cada um por si, busca o teor do Belo, do Bom, do Grande. Visível, a alma neutraliza a doutrina platônica e ultrapassa as pretensões aristotélicas de somente acrescentar a arte ao talento.

Pela concepção horaciana, o poeta de talento possui apenas a *iracundia diana*, o *lunaticus* e o *fanaticus*. Para o autor de *A arte poética*, era essencial ao poeta a combinação de talento, arte, aprendizagem e exercício. Apesar do furor poético atribuído aos poetas nos textos platônicos, o expurgo da poesia que se origina da inspiração divina, a personagem clariciana opta pelo humano e quer seduzir o seu ouvinte-espectador pelo canto de amor pela vida na Terra, de amor pelo humano. Estiliza-se o ensaio, há uma prosa de idéias.

De acordo com o verbete do dicionário de José Paulo Paes e Massaud Moisés, uma das características essenciais da literatura brasileira é a posição central que nela ocupa a prosa de idéias, o que poderíamos chamar de *ensaísmo*, no sentido amplo.¹⁰² Constata-se o uso de expressões de uma cultura plural que vai da *magia* do cotidiano às relações culturais

¹⁰² PAES, J. P.; MASSAUD MOISÉS. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, p.93.



dos povos, e tal constatação tem a função de provocar mudanças na sociedade. Assim, **A paixão segundo G. H.** é uma história de amor e a narrativa do que é e do que está no amor. A temporalidade fixa no presente contínuo vivificada no antigo caldo de cultura, imagem do movimento cíclico do tempo.

Segundo Octávio Paz:

A literatura retrata as mudanças da sociedade. Também as prepara e as profetiza. A paulatina cristalização de nossa imagem do amor tem sido obra das mudanças tanto nos costumes como na poesia, no teatro e no romance. A história do amor não é apenas a de uma paixão, mas de um gênero literário. Melhor dizendo, é a história das diversas imagens do amor que os poetas e romancistas nos têm dado. Essas imagens têm sido retratos e transfigurações, cópias da realidade e visões de outras realidades. Ao mesmo tempo, todas essas obras se alimentam da filosofia e do pensamento de cada época.¹⁰³

É o mesmo escritor mexicano, que, no liminar de **A dupla chama**: amor e erotismo, escreve:

Para mim, a poesia e o pensamento são um sistema único. A fonte de ambos é a vida: escrevo sobre o que vivi e vivo. Viver também é pensar e, às vezes atravessar essa fronteira na qual sentir e pensar se fundem: isso é poesia.¹⁰⁴

Assim também, o livro de Clarice Lispector é o romance contemporâneo do pensar e do sentir; é o fazer poético em linguagem da prosa de fluência interdisciplinar, na qual se atravessa a fronteira dos gêneros da literatura, da História, do biológico, do filosófico:

De vez em quando, por um leve átimo, a barata mexia as antenas. Seus olhos continuavam monotonamente a me olhar, os dois ovários neutros e férteis. Neles eu reconhecia meus dois anônimos ovários neutros. E eu não queria, ah, como eu não queria! (p.95)

No texto de Clarice, a barata é a fêmea como a mulher, e a mulher é as mulheres, o inflexível, a fonte perene, a vulva abissal, a montanha mãe, nosso começo e fim, no que fomos, somos e seremos: testemunho de uma filosofia do amor. Segundo Octávio Paz, “o sexo é a raiz, o talo é o

¹⁰³ PAZ, O. *A dupla chama amor e erotismo*, p. 123.

¹⁰⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁰⁴ Idem, p. 6.

erotismo, o amor a flor e o fruto é o intangível”.¹⁰⁵ Interessante notar que, no aspecto biológico, a imagem¹⁰⁶ de Octávio Paz do sexo é a eminência do biológico, como planta. Em **A árvore da vida**, de São Boaventura, a planta é a árvore que é Cristo, como se a vida proviesse do ovo do animal em estado de matéria e do vegetal em espírito.

No romance clariceano, é essencial que observemos tal imagem do amor tendo como base o pensamento socrático sobre o tema amoroso. Platão sublima o amor em **O banquete**, suscita-o em imagem do andrógino. No *logos* platônico, há reprodução entre o corpo e a alma. Num engenho das idéias, a alma se prende ao corpo e daí nasce o amor em face mais sublime.

Em **A paixão segundo G. H.**, o grotesco e o belo compõem a idéia do amor:

Ah, as pessoas põem a idéia de pecado em sexo. Mas como é inocente e infantil esse pecado. O inferno mesmo é o do amor. Amor é a experiência de um perigo de pecado maior – é a experiência da lama e da degradação e da alegria pior. Sexo é o susto de uma criança. Mas como falarei para mim mesma do amor que eu agora sabia? (p.136)

Interessante notar que, para a personagem, o sexo é “um pecado inocente e infantil” enquanto que o amor “é a experiência de um perigo de um pecado maior”. Mais adiante, a personagem declara seu desejo de beleza, porque o amor, como o tédio, não lhe satisfazia:

O tédio profundo – como um grande amor – nos unia. E na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o mundo se me dava. As asas das coisas estavam abertas, ia fazer calor de tarde, já se sentia pelo suor fresco daquelas coisas que havia passado a noite morna, como num hospital em que os doentes ainda amanhecem vivos.

Mas tudo isso era fino demais para a minha pata humana. E eu queria beleza. (p.159)

Ainda, para a personagem, não é Deus que é o belo: “Agüenta eu te dizer que Deus não é bonito? E isto porque Ele não é nem resultado nem conclusão, e tudo o que a gente acha bonito é às vezes apenas porque já está concluído”. (p.162)

¹⁰⁵ PAZ, Octávio. *A dupla chama amor e erotismo*, p. 123.

¹⁰⁶ PAZ, Octávio. *O arco e a lira*, apresenta imagem como uma percepção poética da realidade na imaginação, p.290.

Assim, a beleza também não está no amor porque o amor é eterno, é um estado, é fatal; porque ele é como a carência, é inerente, falta-lhe o “golpe da graça que se chama paixão”:

O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renova continuamente. O amor já está, está para sempre. Falta apenas o golpe da graça – que se chama paixão. (p.174).

A personagem clariciana faz seu hino ao amor platônico, o neutro da vida, “tão neutro como o tédio” (p.159). Já Platão escreve o discurso do filósofo da maiêutica. Sócrates é um, entre outros seis personagens do livro. Platão recria Diotima, uma sacerdotisa, que esclarece a Sócrates que o amor não é simples, é mais que o belo. Segundo a sacerdotisa, o amor é invisível e, se buscado no visível, é o trabalho de uma subida a uma montanha. No entanto, no mais alto da montanha, os olhos não o divisam. É preciso entender o amor para contemplá-lo porque ele é o caminho, a verdade, a beleza e o bem.

A ação do amor, em **O banquete**, é descrita por meio da linguagem da arte e da ciência. No entanto, a abordagem do amor em **A paixão segundo G. H.** é um questionamento da essencialidade do mesmo, e tal perspectiva a distingue em criticidade maior que a platônica. G. H. é uma personagem que perfaz uma dialética do amor e da raiva na narrativa do belo no grotesco:

Também se pode violentar Deus diretamente, através de um amor cheio de raiva.

E Ele compreenderá que essa nota ávida colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos, a tentativa de comer mais do que podemos para aumentarmos artificialmente a nossa fome – na exigência de vida tudo é lícito, mesmo o artificial, e o artificial é às vezes o grande sacrifício que se faz para se ter o essencial. (p.155)

No texto acima, em sua busca do divino, a personagem encontra a cólera, a avidez, a gula. O encontro entre o bem e do mal, ainda não viabiliza uma conciliação dos opostos, mas apenas a descoberta da essência do humano. Há, mesmo assim, uma aproximação com Deus. E é nesse ponto que a escritura clariciana de **A paixão segundo G. H.** vai

contornando o seu mitologema, até formar um desenho estranho de uma reta que se transforma, na via de um amor divino, em círculos contínuos de um amor humano, como no imaginário em Bachelard, em Gilbert Durand, em Lacan.

É uma escritura conduzida pelo mitologema (fio que conduz o leitor ao mito). Assim, mito é o enredo e o mitologema é o tempo, na “reta artística”, em circularidade mítica. E, por esse fio, são contornados os traços físicos e psicológicos da personagem.

A gradativa representação dos traços físicos e mentais da personagem, a composição do mito-enredo são, na arte, o que a Filosofia pode esperar do conjunto do mito e da realidade. Em **A paixão segundo G. H.**, o mito é a sátira do consciente e do inconsciente. Há um triângulo do sagrado na ambiência do individual. Nele, G. H. é o homem num mundo divino, inquirido até um ponto em que só lhe resta adorar. A autora põe em segundo plano os traços físicos da mulher. Há uma referência do traço da boca sem mais atribuição aos contornos corpóreos. A linguagem usada para descrever as características, narrar os fatos e tratar das relações humanas com a vida, com a morte, com o sexo, com Deus; na imanência do humano, numa despersonalização original, na igualdade vista pela desigualdade e vice-versa:

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

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A mesma exteriorização a que se chega. 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. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. (p.178)

Em situações anteriores a personagem mencionava “voltar com as mãos vazias”, “indizível”, a “neutralidade”, o “silêncio”, “com a perda da humanidade”, “em possessão orgíaca” e “a sentir o gosto da identidade dos outros”. Vista “a despersonalização como a grande objetivação de si mesma”, a situação muda, ela encontra em si “a mulher de todas as mulheres” e busca a unir, na totalidade, a origem, a essência, a despersonalização.

A linguagem de expressão poética ornamenta as características dos personagens, os fatos rotineiros. O substantivo *mudez*, aparentemente carregado de lirismo transmuta-se e copula-se à ação intrínseca do verbo e dele se origina como signo dramático. A substância origina-se do adjetivo, como se o signo lingüístico pudesse alcançar a referência, o objeto que a linguagem representa: “(...) só posso alcançar a despersonalidade da *mudez* se eu antes tiver construído toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer”. (p.179)

Os signos, nos estratos do significante e do significado, reorganizam novo signo como ficção científica do estudo da linguagem. Despersonalidade e civilizações são usados com sentido e número gramaticais alternados, com carga semântica ampliada. O neologismo concebido pela formação do prefixo que estabelece uma relação contrária ao lexema, *persona* (máscara) carrega de dramaticidade o termo *despersonalidade*. O passado do verbo ser, sugere a quebra da tradição do passado distante. O referente de *civilizações* é a metafísica das mudanças sofridas pela identidade humana. Há citação de passagens, cujas temáticas pertencem a culturas bíblica e talmúdica.¹⁰⁷

A semântica da palavra mito é uma reflexão sobre o sentido do mito e seu significado. Segundo Maria Piedade Eça da Almeida:

¹⁰⁷ Enfatizamos os conceitos do Talmud encontrados em *A paixão segundo G. H.*, no primeiro e no terceiro capítulo de nossa dissertação.

Estudando o mito, procurando refletir sobre o seu sentido e significado, buscando sua constante atualização, procuramos ter em mente que ele é um dos ingredientes vitais da civilização humana e, apesar de ser realidade cultural extremamente complexa, pode e deve ser abordado através de perspectivas múltiplas. Nosso tempo é a vivência de um dilema entre o que se é e o desejo do que se seria.¹⁰⁸

Mito também é narrativa não como mentira ou fantasia, mas como conhecimento em sua origem. Nesse expressar, em **A paixão segundo G. H.**, cria-se uma viagem psicológica pelo tempo cronológico da História formulada na memória da personagem. O estilo é conciso para expressar as máximas civilizatórias da personagem: “a condição humana é a paixão de Cristo” e “a via-crucis não é um descaminho, é a passagem única”. (p.179)

A arquitetura do romance é trabalhada em espiral com o mesmo tamanho de uma circunferência multiplicada por números infinitos, num ritmo de pulsação intermitente, espécie de mola propulsora de “um motor em moto contínuo”. Para Aristóteles, Deus tem a concepção de um motor. Segundo Benedito Nunes:

O tempo da narrativa pode ser de um *continuum* irregular. A inversão da ordem do tempo real com o da ficção, perturba a distinção entre ambos, dilatando-os, contraindo-os de tal forma que se transforma no oposto do tempo, figurando o intemporal e o eterno.¹⁰⁹

Matematicamente, o ritmo é de inquietação: uso de interjeições, exclamações, frases curtas, palavras paroxítonas, mudança brusca de construções frásicas. As construções frásicas, as interjeições dão lugar à pontuação intercalada por travessões. Na página 153, o ritmo é alternado e acrescido de novas pontuações. Surgem constantes parênteses. Estes dois *interregnos* aquecem o ritmo e o desdobram. As interrogações são, por vezes, figuras de linguagem que decrescem em intensidade no desenrolar do mito enredo. É um ritmo de fluidos amparado por circunstâncias de tempo. Na aparência, é o ritmo funcional, em busca do infinito, multiplicado ele mesmo pelo infinito, ritmo de continuidade, intermitência, tensão em busca de leveza. Ao se referir ao seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, Antônio Cândido assinala que “O seu ritmo é um

¹⁰⁸ REGIS, M. (Org.) *As razões do mito*, p. 59.

¹⁰⁹ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p. 25.



ritmo de procura, de penetração que permite uma tensão psicológica poucas vezes alcançada em nossa literatura contemporânea”.¹¹⁰

Segundo Olga de Sá, que se orienta pela crítica de Antônio Cândido, na obra clariciana, a comunicação é feita de tentativas mais ousadas e estabelece a fronteira entre a escrita literária e a filosófica, no alcance do imaginário como um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar nos labirintos mais retorcidos da mente, numa visão profunda e vasta da vida dentro da literatura, na qual se unem o plano do enunciado e o da enunciação. Olga de Sá reitera com as mesmas palavras do crítico, Antônio Cândido, que é no plano do enunciado da linguagem que o romance se constrói; a enunciação está presente no interior do enunciado.¹¹¹

O escopo da literariedade rompe-se da dialética entre o limite da imaginação e o real, numa concepção pessoal clariciana do imaginário. Ele (o imaginário) é tecido por entimemas em matéria verbal que é, ao mesmo tempo feita de metáforas, em aparência de hermetismo e sedução. A fuga consciente das normas, como arbitrariedade gramatical, é sua opção de uso do código lingüístico. Na linguagem, que é expressão de interdisciplinaridade, usada pela autora, faremos uma abordagem na teoria de *Arte como procedimento* do estruturalismo russo.

Segundo os estruturalistas russos, “sempre que há imagem, há singularização”.¹¹² Assim, ainda de acordo com essa escola: “O objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento.”¹¹³ Quem explica bem esta afirmativa é Salvatore D’Onófrío. Para ele: “(...) todo texto literário de valor é estranho na medida em que tenta quebrar automatismos lingüísticos e ideológicos”.¹¹⁴ Por outro lado, sob a lente da Nova História, os ingredientes básicos para empreendermos nosso estudo de análise,

¹¹⁰ CÂNDIDO, A. *Vários escritos*, p. 129.

¹¹¹ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, p.24.

¹¹² EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V. et alii. *A arte como procedimento. Teoria da literatura*, p.50.

¹¹³ Idem, *ibidem*.

¹¹⁴ D’ONÓFRIO, S. *O fantástico kafkiano. Letras & Letras*, p.229.

crítica e hermenêutica da prosa de ficção de **A paixão segundo G. H.**, são: a feitura literária bifurcada pela historicidade, que se imbrica dentro e fora do imaginário, nas citações de filósofos, de historiadores, de sociólogos e na ação da narrativa ficcional. O discurso histórico ligado à tessitura do texto em questão pode ser decalcado pela heurística, extraindo-se do método, a carnadura crítica velada da autora a costumes “desumanos”, vigentes hoje, sempre e ainda, na sociedade.

É interessante explicar que a nossa crítica literária se modula na *weltanschauung* (visão do mundo) da personagem G. H., na linguagem usada pela autora, que busca extrapolar a palavra-arte em ritmo de sedução, no uso de mensagens carregadas de sátira (do latim *satura*: poesia em que o autor ataca os vícios e os ridículos do seu tempo), nas imagens inusitadas e enigmáticas: “Através do nojo, vejo uma noite na Galiléia”. (p.117)

O nojo, a abjeção entre o objeto sagrado e a realidade, é o motivo da caminhada da personagem. Ela visualiza a passagem à realidade, num contexto íntimo, porém universal, onde as exigências de solidariedade não são tão importantes quanto as de ser pessoa, indivíduo. Há, no entanto, um resultado oposto à individualização: “Usei demais as verdades como pretexto, a verdade como pretexto para mentir?”... “Preciso ficar isenta de mim para me ver”. (p.31) ... “O que me surpreendia e que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio, o indiferente. Não ódio que me individualizasse mas apenas falta de misericórdia. Não nem ao menos ódio.” (p.44)

Nesta altura, em que se processa uma espécie de desindividualização da personagem, o imaginário torna-se a confluência entre a imagética, a visão estilístico-filosófica e a historicidade. Esta última proposta no nível reflexivo entreabre-se dos entimemas usados pela autora na obra. Assim, a representação da realidade é a representabilidade literária da obra sob o aspecto de que a literatura se torna representação da realidade, aspecto iniciado pelo entimema: “Preciso ficar isenta de mim para me ver”. (p.31)

De acordo com o Imaginário da História,¹¹⁵ cuja temática é a descaracterização dos paradigmas de análise da realidade, da crença nas verdades absolutas, legitimadoras da ordem social e a busca da interdisciplinaridade, visualiza-se, no entimema, a sutileza primeira de uma armadura criada pela personagem para se fechar no espaço aparentemente invisível, no tempo que flui na consciência. Dali se cria um panótipo imaginário para que o tempo não a deixe ver a realidade.

O imaginário torna-se uma perquirição sobre a realidade do *logos* divino platônico, do belo e do verdadeiro. Para Platão, Deus é fonte de idéias, é a idéia do bem e da criação, condição do belo. O trecho extraído de **O banquete** é introduzido pela fala de Erixímaco, que diz ser sempre incitado por Fedro com a seguinte argumentação:

Não é estranho, Erixímaco, que, para outros deuses haja hinos e peãs, feitos pelos poetas, enquanto que ao Amor todavia, um deus tão venerável e tão grande, jamais um só dos poetas que se engrandeceram fez sequer um encômio.¹¹⁶

Ao que Sócrates responde:

— Pois nem certamente me recusaria eu, que afirmo em nada mais ser entendido senão nas questões de amor, nem sem dúvida Agatão e Pausânias, nem tampouco Aristófanes, cuja ocupação é toda em torno de Dionísio e de Afrodite, nem qualquer outro destes que estou vendo aqui. Contudo, não é igual à situação dos que ficamos nos últimos lugares; todavia, se os que estão antes falarem de um modo suficientemente belo, bastará...¹¹⁷

A autora perpetra o não doutrinário, seguindo a exigência de fazer um discurso do belo, retifica o pensamento de Platão.

E no soluço o Deus veio a mim, o Deus me ocupava toda. Eu oferecia o meu inferno a Deus. O primeiro soluço fizera – de meu terrível prazer e de minha festa – uma dor nova: que era agora tão leve e desamparada como a flor do meu deserto. As lágrimas que agora escorriam eram como um amor. O Deus, que nunca podia ser entendido por mim senão como eu O entendi: me quebrando assim como uma flor que ao nascer mal suporta se erguer e parece quebrar-se. (p.134)

¹¹⁵ PESAVENTO, S. J. **Em busca de Outra História: Imaginando o imaginário. Representações**, p.9.

¹¹⁶ PLATÃO. CA - *Diálogos: O banquete-fédon-sofista-político*. (Os pensadores, p.11).

¹¹⁷ Idem, p. 12.

De uso pré-reflexivo da literatura o pensamento reelabora o real, pois o único real é a vida e a morte. Na morte, Deus a quebra como uma flor, (Deus se torna ação, na ação do tempo e a morte é algo incompreensível para ela, ainda). Os ideais de Platão são reformulados para servirem aos poetas “pois eles os concebem e geram na alma mais do que no corpo e lhes convém o pensamento e o mais da virtude”.¹¹⁸ Os poetas que se achegam à alma (alma é algo de ininteligível) são criadores e artesãos e se achegam ao convívio do talento, da arte, e da ambiência (como a barata). O transcendental restringe-se ao que se conhece da realidade e a realidade é representação do espírito. Aqui o imaginário beira o imaginário lacaniano, a realidade é só representação, quase o *sparagmos* entre o corpo e o espírito. Encontramos em Abbagnano que “representação é um vocábulo de origem medieval que indica imagem, ou idéia, ou ambas as coisas.”¹¹⁹ Tendo a realidade como representação, o imaginário, para a personagem, é mais vivo que a realidade da morte, não combina com a ação de um Deus e, por isso, ela não quer abrir os olhos, reabri-los para o real até que a imagem do inferno lhe faz abrir os olhos para a realidade terceira, o quarto se “torna o laboratório do inferno”. O inferno é, mais uma vez, um dos arquétipos do imaginário, na concepção de Gilbert Durand. É essa concepção que os textos claricianos abaixo, representam:

Eu não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. (p.63)

Então abri de uma só vez os olhos e vi em cheio a vastidão indelimitada do quarto que vibrava em silêncio, laboratório de inferno. (p.63)

A ação do tempo decorre no espaço atópico; os elementos da narrativa de tempo (pretérito do verbo ser (*era*), presente (*é*), de espaço (a quebra da linearidade do cronológico) e ambiente (quarto, vastidão) são conhecidos através das entrelinhas do sintagma: *é preciso*. O *príom* (processo) do romance clariceano é a fluidez do pensamento, mistura de

¹¹⁸ PLATÃO. CA - *Diálogos*: O banquete-fédon-sofista-político. (Os pensadores, p. 40).

¹¹⁹ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 853.



comunicação e de pensamento, que percorre vertical e horizontalmente a “reta artística” do discurso. O espaço fantástico é representação da supra realidade, que neutraliza o rótulo de “naturalismo ingênuo”. Antônio Cândido comenta em “O raiar de Clarice Lispector”,¹²⁰ o preconceito do rótulo dado por uma parte da crítica à primeira obra desta autora, **Perto do coração selvagem**.

Pode-se compreender tal opção da autora, de uma forma histórica. Nesta dialética sobre a morte como produto do tempo e do divino, o tempo psicológico na narrativa confere ao escritor o papel social: esse livro foi escrito durante a ditadura, era o Brasil de 1964, da nação emergente dos ricos e assoberbados.

Ao longo da narrativa de **A paixão segundo G. H.**, esse papel está constituído no imaginário de experiência humana, que vai do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal, preconizado pelo imaginário da História. Revela uma imposição da sociedade. Para os autores da época, a supremacia do seu papel como escritor é atender às exigências de solidariedade para com o mundo. Escravizado por leis de mercado, o papel da literatura é submetido às regras do capital, que prioriza as exigências do mercado, portanto, a arte recusa a arte por ser artística (deletare) ou utilitária (prodesse). Artista da palavra, Clarice Lispector problematiza, em tom ensaístico, a literatura.

Em tal aspecto reflexivo, Alfredo Bosi aproxima o ensaístico ao inusitado do literário, na justa medida da concepção horaciana (prodesse-delectare). *A fortiori*, reconhece que “a obra é toda um romance de educação existencial”.¹²¹ Benedito Nunes, exímio conhecedor da obra clariciana, desenvolve essa idéia, mostrando que, em Clarice, “em cada personagem, a existência é a fonte substancial de todos os conflitos interpessoais”,¹²² infiltra-se no cotidiano e desgasta a proteção dos sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, “transcende os nexos objetivos, social e historicamente estabelecidos, para impor-se como

¹²⁰ CÂNDIDO, A. *Vários escritos*, p. 127.

¹²¹ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p. 479.

¹²² NUNES, B. *O dorso do tigre*, p. 116.

força dominante, primitiva e caótica".¹²³ Clarice tem a percepção de escolher formas desgastadas¹²⁴. Não há *ismos* em seus motivos, "manifestar o inexpressivo é criação, técnica de desgaste".¹²⁵ Benedito Nunes chama essa técnica de "assombração do silêncio".¹²⁶ Para a personagem, dentro dela, Deus e o demônio habitam o caos, como no inconsciente coletivo:

Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor,
em que o regozijo pinga em gordas gotas de sangue.

Só a misericórdia do Deus poderia me tirar da terrível
alegria indiferente em que eu me banhava, toda plena.

Pois eu exultava. Eu conhecia a violência do escuro
alegre – eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu
máximo. (p.129)

Sua narradora é uma mulher só, ora fada, ora bruxa, como os silenos, "colocados nas oficinas dos estatuários, que os artistas representam com um pife ou uma flauta, os quais, quando abertos ao meio, vê-se que têm em seus interiores, estatuetas de deuses".¹²⁷

Nota-se, no texto acima, a busca de verossimilhança no seu perceber não enviesado nem pela mística nem pelo literário. Os elementos essenciais para sua criação são: arte, talento e ambiência. Para Mello: "os elementos essenciais, na criação de uma obra literária, que a poeira dos séculos não apagou foram ambiência, talento e arte, pelo menos na época de Augusto".¹²⁸ A repetir os horrores da sociedade e da História desde a época de Augusto, hoje, os Estados Unidos e nossos presidentes brasileiros fazem-se de imperadores romanos, deixando ao povo as dívidas econômicas e aos ricos, o progresso financeiro. Acreditamos que não é só na época de Augusto que "ambiência, talento e arte" sejam essenciais para que a obra literária, no imaginário, seja

¹²³ NUNES, B. *O dorso do tigre*, p. 116.

¹²⁴ ROSSONI, I. *A poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*: Tese de Doutorado., p. 54--5. Para o estudioso da poética clariciana, tal procedimento tem "intuito de causar estranhamento pela linguagem" "é um meio de reforço" e "incrementa a ênfase, ao mesmo tempo que gera novos sentidos, mostrando um intervalo tonal entre o som e o ritmo.

¹²⁵ SÁ, Olga de *A escritura de Clarice Lispector*, p. 46-8. Técnica de desgaste é expressão anteriormente usada por Sartre para se referir à repetição em Camus. Olga de Sá faz referência à essa expressão e reafirma Benedito Nunes ao comparar a chamada técnica de desgaste ao "estilo de acréscimo" de Guimarães Rosa. Também, para ambos os críticos, esta é uma manifestação da criatividade, ênfase, sedução, densidade emocional da obra de Clarice.

¹²⁶ Nunes, B. *O dorso do tigre*, p. 137.

¹²⁷ PLATÃO. CA - *Diálogos*: O banquete-fédon-sofista-político. (Os pensadores, p.46).

¹²⁸ MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium*, S. B. E. C., p.476

recriada a partir de uma sátira da realidade. Arte, talento e ambiência são um conjunto “feito para tornar a significação de um objeto mais acessível à nossa compreensão, e para nos dar do objeto uma percepção original, para fazer ver este objeto e não reconhecê-lo”,¹²⁹ pelo menos como liberdade poética.

Tendo como índice de informação o anafórico, à revelia de uma liberdade poética na linguagem prosaica (apesar de estarem distintas a prosa da poesia), a narradora compara o gosto de sua raiz (o esperma) ao da batata-tubérculo, em literário-biológica interdisciplinaridade:

Não, meu amor, não era bom como o que se chama bom. Era o que se chama ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha gosto de batata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo. (p.168)

A filosofia, de cuja majestática função referencial provém a teoria do existencialismo, tem o *análogon* do poético. Na obra clariciana, não há existencialismo, mas há um ensaio existencial. O ensaísmo existencial é somente é uma investigação de espírito artístico. É o recurso de “edificação, diversão e problematização”¹³⁰ da autora, o esboço da arquitetura do romance metafísico, que se torna muito mais romance que metafísico e cuja recorrência maior é a ficção vibrante e versátil. Ao criar a protagonista, como proto-*agon*, Clarice dá-lhe uma personalidade psiquicamente excepcional, possuída pela divindade e possuidora da mesma, que contrai e retrai seus movimentos vitais no discurso e na fala. Inspirada, ela respira identificações e fantasias primárias, sujeito e objeto de si mesma.

De gênese paradoxal, a personagem é, a princípio, o oxímoro pagão provindo de obra ditirâmbica, simulada em musa inspiradora do deus da ordem e da luz. G. H. é, possivelmente, fruto pró e anti kierkegaardiano, mito da bacante e da substituta do Espírito Santo, que oblitera o *arquê* platônico (princípio único, esquema interpretativo que se altera com o

¹²⁹ EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V. et alii. *A arte como procedimento. Teoria da literatura*, p.50.

¹³⁰ MERQUIOR, J. G. *Situação do escritor. América latina em sua literatura*, p. 392.

tempo, processo cosmogônico entendido como desdobramento ou a transformação de um único princípio). Esta é uma das reflexões da personagem sobre o belo, que se torna a verdade e a vida, o real, o divino:

O que sai do ventre da barata não é o transcendável – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário da beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a realidade.

Mas eu quero muito mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o inafrenal. (p.87-8)

A realidade se torna a massa nojenta e o Deus, fruto de um ventre santo, o Jesus, está nesta massa. Só que o tempo presente, o já, o hoje torna-se o mito porque a presença de Jesus não existe no tempo, é somente a massa branca e insossa. Jesus e Maria são a barata, continuam sendo massacrados, emanam deles, a fecundidade arquetípica do real.

Assim, a própria narração bíblica torna-se mítica sob tal lente. O mito ressurge do sagrado. É o que reafirma Maria Piedade Eça de Almeida, em *As razões do mito*:

se por um lado, mito significa narrativa, este sentido não pode ser permeado da noção de mentira ou fantasia, opondo-se ao discurso do verdadeiro; ele é antes de mais nada o conhecimento na sua origem, expressando o direito inalienável e o desejo quase inato do homem de saber cada vez mais, acerca do mundo e de si próprio; mas ...tal desejo é facilmente pervertível às vezes, tão violento que na sua grande impaciência de conhecimento direcionado pode descambar para a ilusão e para a idololatria.¹³¹

Quase a se precaver contra a ilusão e a adolatria, o reminiscente mais antigo, talvez, do existencialismo, Kierkegaard reflete que a vida estética e a vida moral e, entre estes dois estados, o religioso, entre o abismo (o interior, a psiquê) e o salto não há conciliação. Para assimilar melhor o existencial clariceano, é preciso retroceder no tempo e, sem esquecer da função criadora divina, buscar na filosofia dos antigos gregos,

¹³¹ REGIS, M. (Org.) *As razões do mito*, p. 60.



a origem da criação. “Empédocles concebe a organização do universo como resultante do jogo de múltiplas *raízes* regidas pela *isonomia* (igualdade perante a lei)”.¹³² Assim, G. H. é a cristianização das Bacantes e dos Sátiros, que orbitam um universo espacial e temporal onde a luz penetra nas trevas, em constantes fusão e difusão de forças centrípeta e centrífuga. A luz, em velocidade no vácuo, entre os planetas, próxima de 300.000 km/s, na opacidade do imaginário clariceano torna-se tensão, gradação e clímax de percurso românticista.

Este jogo de luz da autora, como o *logos* em Empédocles, revigora a epifania, força motriz que move a narratividade literária de **A paixão segundo G. H.** Segundo Affonso Romano de Sant’Anna, a escritura de Clarice Lispector é epifania. Para maior clareza do termo, esse autor define:

Epifania (*epiphaneia*) pode ser compreendida num sentido místico-religioso e num sentido literário. No sentido místico-religioso, epifania é o aparecimento de uma divindade e uma manifestação espiritual – e é neste sentido que a palavra surge descrevendo a aparição de Jesus aos gentios. Aplicado à literatura, o termo significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar toda a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade atordoante quando os objetos mais simples, os gestos banais e as situações cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade do êxtase pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem. (...)

Em Clarice o sentido de epifania se perfaz em todos os níveis: a revelação é o que autenticamente se narra em seus contos e romances. Revelação a partir de experiências rotineiras: uma visita ao zoológico, a visão de um cego na rua, a relação de dois namorados ou a visão de uma barata dentro da casa.¹³³

A epifania clariciana é semelhante à técnica cinematográfica das câmaras objetiva e subjetiva, as quais correspondem ao olhar do leitor e refletem, da narrativa para este olhar, sensações memoriais fortes, próprias das grandes cidades. Condiz com o movimento do tempo na memória, fixa nele, como no dizer de Nádia Batella Gotlib:

¹³² PLATÃO. CA- *Diálogos*: O banquete-fédon-sofista-político. (Os pensadores, p. 6).

¹³³ SANT’ANNA, A. R. de. *Análise estrutural dos romances brasileiros*, p. 163-4.



Trata-se, pois de uma narrativa de memória, que, ao recuperar o passado, num retrospecto do que lhe acontecera no dia anterior, a partir das 10 horas da manhã, inventa um novo presente, ao constatar um estado de paixão. Aí então, a personagem G. H., rememorando o que lhe acontecera no dia anterior, pode chegar à conclusão de que está mesmo apaixonada.¹³⁴

G. H. parece brincar com os limites atingidos pela velocidade da luz. Permeia-se nela a adaptação às trevas que, por sua vez, estão em adaptação à luz. Segundo Olga de Sá, que reafirma Antônio Cândido, sutilmente evitando a crítica de influências, a obra é o trabalho da ficção contemporânea sem negar a singular experiência, e há nela o elemento joyciano (palavra-esquema) no temperamento feminino. “Clarice Lispector é como Virgínia Wolf”¹³⁵ no lúdico palatal e onírico das formas verbais, dos verbos reiteradas vezes, no gerúndio: “neste gosto ruim”, “neste sentir de novo e só posso sentir de novo sentindo”... “como em hipnose” (p.168), que enuncia o artesanato literário na obra. No entanto, a contradizer a maior parte da crítica que discerne, na obra clariciana, uma escola de escritura literária e de vida, segundo Sônia Coutinho, “as escritoras que escrevem seguindo Clarice Lispector estão na contramão porque, por não buscarem a voz própria, acabaram imitando a autora”.¹³⁶

Acreditamos que há sempre vozes distoantes a qualquer ponto de vista, dentro de um campo do conhecimento. Ao contrário de Sônia Coutinho, vemos que a preocupação inicial da autora é com o leitor, com a criação de sua literariedade inspirada no questionamento da narrativa ficcional de envolvimento ampla com o real, numa dimensão terceira e as escritoras que escrevem seguindo a linha clariciana também têm voz própria, imitando ou não a escritora de, entre outras obras, **A paixão segundo G. H.**

Por sua vez, Clarice Lispector burila uma protagonista pirandelliana, num drama universal, em busca de si, como autora e absoluta senhora de três dias de sua vida. A personagem descobre a pessoa estranha que reside dentro de outras pessoas que também habitam o interior dela mesma e se

¹³⁴ GOTLIB, N. B. **No território da paixão: a vida em mim. A paixão segundo G. H.**, p. 7.

¹³⁵ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, p. 29.

¹³⁶ BONELLI, P. Sônia Coutinho, a hora e a vez do romance: *Leia*, p. 58-59.



quer ver nelas. Retorna, assim, ao estado que Lacan chama de estágio do espelho. A metáfora do espelho varia num prisma de adulto, que se põe, como criança em desenvolvimento, nas mãos do divino Pai eterno.

Contudo, não interessa a G. H. deter-se diante de sua imagem. Importante notar que, além do espelho, está a mão que conduz a consciência. Tece-se o questionamento do espírito existencial e da alma religiosa que claudicam perante sua consciência. G. H. põe a mão na consciência e dialoga com alguém que personifica como “amor, mãe” e cria a figura de uma “mão” para que a acompanhe no itinerário reflexo interior. A personagem, evoca **Fausto** de Goethe, ela comete um crime contra ela mesma e admite a falta sem confessionismo: “Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmperas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara”. (p.58) A personagem mata uma barata, porém, na agonia da barata, está a iluminação, a epifania, o desejo de viver: “Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva.” (p.60)

Confessando seu crime, a personagem dirige-se à mão e lhe entrega o que lhe foi revelado e ambas, mão e personagem, convivem no mesmo campo temporal. Como um adulto que revive, diante de um espelho, que ele é realidade e que a imagem projetada no espelho não é a dele, a personagem mira-se para ver não a imagem, mas o *ser* imagem do divino: “Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi”. (p.61)

Acreditamos que a mão, como símbolo de amparo, constitua também metonímia que caracteriza a profissão de G. H.. Ela é escultora, e portanto, sua mão delinea o que o pensamento cria como arte e profissão. No ponto em que a mão passa a refazer seus pensamentos, essa, no imaginário da obra, toma, na concepção lacaniana de imaginário, a importância de uma outro *eu*. Ainda para Lacan, “o imaginário é descoberto na primeira infância, mas, no texto, deve ser, anologicamente entendido como um efeito de desconhecimento da eficácia simbólica, da operação de desejo do Outro e da reestruturação edípica (castração)”.¹³⁷

¹³⁷ VALLEJO, A; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores da leitura*, p.60.



Possivelmente, seja este imaginário lacaniano que exemplifique melhor a necessidade humana do divino para a filosofia existencialista.

Na obra clariciana, entre a personagem e a mão, há o olhar que captura o mundo e o constitui, que pode se encontrar com um suposto outro olhar pertencente ao leitor de “alma formada”. O olhar do outro a submete e a qualifica na vivência de êxtase e de agonia, no interjogo do humano para o além do humano (abusos contra a vida), do qual não se pode escapar, e é fruto de aterradora liberdade.

Em consequência de tal distinção, mão e personagem ocupam o campo do verossímil, mas “para além da própria memória”. Naquilo que a memória tem de formal, precisamente, “a analogia é declarada: um cuidado de composição arquitetural, textual (histológica) e mesmo orgânica se apresenta como tal um pouco adiante”.¹³⁸ Na obra de Clarice, tal realidade está no verossímil:

“Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido as minhas origens.” (p.32)

No estrato semântico, quando a personagem refere-se às “minhas origens”, pode estar metaforizando a luz do sol, geradora de vida, e esta luz é a raiz biológica vital. Se pegarmos, *grosso modo*, o referente sustento para o nome raiz e aproveitarmos as observações de Eliane Azevedo, perceberemos que: “Houve mutações no meio líquido, na atmosfera e surgiram primitivos microanimais, provenientes de fotossíntese. A vida se deu em interação com o meio ambiente”.¹³⁹

Nesse ambiente biológico, a narradora G. H. dirige-se a um ouvinte, expressando-se, pela falta de verbo, pela letra minúscula depois do ponto de interrogação ao final de uma frase e pela falta de parágrafo ao se iniciarem os capítulos. Tal disposição de parágrafos pode prenunciar um ato, no qual, sem que seja claramente enunciado, estivéssemos nós, os leitores, manipulando cartas de um baralho, “como se lidássemos com as cartas de um jogo que, depois de terem sido embaralhadas, fossem aos poucos sendo ordenadas”.¹⁴⁰

¹³⁸ DERRIDA, J. *Khôra*, p.72.

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁴⁰ LIMA, L. C. *Por que literatura?*, p.117.



“A vida humanizada. Eu havia humanizado demais a vida” (p.18), “Como pois inaugurar em mim o pensamento? e talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo de paixão”. (p.19) “É que o mundo todo tem a força de um Inferno” (p.27). Observa-se, quase sempre, que o recurso de falta de parágrafo, ao se iniciarem os capítulos, aparece no final e no início de cada capítulo, a partir do surgimento da ambiência iluminada até o final do livro. No corpus do texto, também surge a mesma estrutura de inovação lingüística, transgressora da norma gramatical greco-romana da língua e portadora de “inspiração, arte e conhecimento filosóficos que se criam no ideário estético”¹⁴¹ como “os princípios orientadores da obra literária”.¹⁴² Um desses princípios orientadores, a retórica, instaura-se ao abrir o macrocosmo da narrativa. Visualiza-se neste macrocosmo nova metáfora, a da morte como fonte poluída pelo homem nos seus primórdios na terra. Segundo o imaginário popular brasileiro, estar na mão é estar ao abandono da própria sorte (fado, destino). Inspira-se no homem da escritura, por herança, racional e dominador da natureza, em busca de um Deus, tendo a si como imagem do divino. O recurso retórico do *mise en abyme* é a primeira tentativa de se alcançar a imagem, o fundo, o além da imagem de si. Segundo Dubois *et alii* é, a princípio, uma expressão proposta por Gide (*abyeme*: centro do escudo, coração na simbologia heráldica) e retomada por Claudel como processo narrativo proposto pelo grupo de Liège, pelo qual ocorre a substituição por supressão-adjunção. Citam, como exemplo, as matriochka (bonecas figurando uma camponesa ucraniana, em cujo interior há uma outra matriochka, que, por sua vez, encerra outra menor, e assim por diante). “Outro exemplo mais próximo seria o das propagandas de televisão em que se mostra um aparelho de receptor no vídeo, dentro do qual se repete a sua imagem, e assim sucessivamente, até um ponto ‘abísmico’”.¹⁴³ São os reflexos (do bem e do mal) dentro de si num espelho (o outro) que incidem no abismo (o mundo), no inferno, na geena bíblica:

¹⁴¹ MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto, Adendo*, p.2.

¹⁴² *Idem ibidem*.

¹⁴³ DUBOIS, J. *et alii. Retórica geral*, p. 266.



Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de se ser G. H. até nas valises. Também para minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros vêem. Quando eu ficava sozinha, não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. Só meus retratos é que fotografam um abismo? um abismo.

Um abismo de nada. Só essa *coisa grande* [grifo nosso] e vazia: um abismo. (p.30)

Convém assinalar que o discurso retórico é parte fundamental para o estudo da nossa cultura. Como História, é um recurso que não serve de argumento para o discurso realista, mas é para esse discurso histórico (mesmo que o contexto seja notado por um suposto imaginário de doçura e azedume femininos) que se convergem o macro e micro espaço textual que nos leva a esta análise. A narradora é narratária da História. Revela a evolução da humanidade entre o presente histórico e o passado biológico e histórico. O discurso histórico está, pois, ligado à tessitura do texto literário.

Como aspecto do imaginário, buscamos *ipso facto*, o elo que une o discurso histórico ao coletivo

O imaginário da História representa, no discurso retórico da sedução, o particular feminino, no coletivo humano, o poder temporal da mulher desde a sociedade arcaica. A compreensão do que seja o uso do tempo, por exemplo, manipula o poder da mulher, no campo da sedução, ainda hoje, na narrativa do ocidente. Para a mulher G. H., o presente tem por base somente o presente (*hic et nunc*) *narrando* o presente, o passado e o futuro na evidência de singularidade no coletivo plural do histórico, em que se pautam, como estudo, aspectos do religioso e do literário, na narrativa do ocidente, que expressa o literário. Segundo Luís Costa Lima:

O ocidente já tinha condições de saber que narrar não é a única forma de exprimir. O primado das ciências sociais para a História começou a deteriorar quando Saussure e os estruturalistas foram trazidos ao debate da narrativa histórica. Assim, diacronia e sincronia entraram como conceitos para o histórico sem que a História fosse forçosamente nenhum dos dois.¹⁴⁴

¹⁴⁴ LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*, p.16-17.



Desta historicidade problematizada como narrativa, devemos saber qual o veio das informações retidas na cultura de massa, como forma de expressão dos ideais burgueses. Lembramos, assim, que motivos e temas do imaginário de *A paixão segundo G. H.* são os mesmos da *Escrita da História* de Michel Certeaux, da *Historiografia Francesa*, da *École d'Annale*, pela *Literatura Comparada*. E “não podemos deixar de notar que nesta obra de Clarice problematiza-se não só a Literatura, mas também a religião”.¹⁴⁵ A História da religião judaica, apesar de tão intimamente ligada à biografia e à bibliografia de Clarice Lispector, está no contraponto de tal inserção com o entendimento literário, mas em busca de incorporação do religioso à dimensão humana da praxis, do agir terreno. O personagem não é a pessoa da autora, mas produto e trabalho de sua arte. Não acreditamos que haja neutralidade na relação autor- obra, em se tratando do estrato reflexivo da ficção.

Sob aspecto epistemológico, no historiográfico, há a mesma afinidade literária da autora com a religião e o literário, em forma dialética. Contextos frasais são réplicas de curiosidades existenciais e atos interlocutórios. Há frases cortadas por pontos finais e de interrogação:

Como é que se explica que o meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização. (p.17)

As frases são interrompidas no meio, acrescidas por ponto de interrogação e interrogação, assemelham-se a uma corrente de pensamentos nervosos. A assonância da vogal “e” é freqüente, signo de busca para a linguagem do narrativo, que se dispõe a transmitir uma mensagem mais clara de vida. A expressão “é que” surge, com espontaneidade, na primeira metade do livro e vai se rareando até a conclusão da obra: “É que o mundo todo tem a força de um Inferno.” (p.27), “(...) é que me ocorria” (p.18), “Não é que eu queira” (p.31), “É que nesses instantes” (p.57), “É que, mão que me sustenta, é que eu” (p.67), “É que eu não estava mais me vendo” (p.67), “É que minha

¹⁴⁵ LIMA, L. C. *Por que literatura?*, p.123.

rouquidão” (p.98), “É que quando amávamos” (p.122), “É que eu não contei tudo” (p.165).

Cohen lembra que, entre a linguagem da poesia e a da prosa, o primeiro critério é a espontaneidade no estilo. A escritura de uma simples carta visa ao estilo. “Toda linguagem escrita tende, por assim dizer, a ser um ‘escrito’, e o sentido metafórico da palavra já é revelador”.¹⁴⁶

Em **A paixão segundo G. H.**, o estilo poético da linguagem carregada de mensagem é o epifenômeno da escritura, de fronteira indecisa entre a poética e prosa, de “reta artística” cujos pólos se bifurcam no pólo oposto (no lado poético) ao que Roland Barthes denomina de grau zero (função referencial) da escritura: “Daquele país de ratos e tarântulas e baratas, meu amor, em que regozijo pinga em gordas gotas de sangue”. (p.129) A poesia imiscui-se na prosa, a função poética na fala da narradora é a de um emissor mentalmente ocupado a rememorar o poético. Num primeiro momento, a linguagem, carrega-se de furor poético, conotação de loucura, como em Demócrito. Segundo José Guimarães Mello:

As qualidades naturais do poeta passaram à literatura clássica com uma conotação de loucura, isto é, uma espécie de furor sagrado, alterado em Roma, ou caricaturado por Horácio em verdadeira demência. Horácio mostra, porém, aos romanos que o poeta precisa de “*ingenium*”, “*ars*” e conhecimento filosófico, como os poetas gregos, principalmente conhecimento da filosofia moral.¹⁴⁷

O ritmo (binário de irregularidade antitética) na contagem normativa das sílabas, nas frases (na mesma escansão usada nos versos alexandrinos) é contíguo ao de uma respiração humana com a qual se alternam movimentos de aceleração e descanso, num arfar biológico de gente que aguça os sentidos vitais a fim de saborear a comida, essencial na sobrevivência:

Eu quero ser presa. Não sei o que fazer da aterradora liberdade que pode me destruir. Mas enquanto eu estava presa, estava contente? ou havia, aquela coisa sonsa e inquieta e, minha feliz rotina de prisioneira? ou havia, e havia, aquela coisa latejando, a que eu estava habituada que pensava que latejar era ser uma pessoa. É? também, também. (p.17-18)

¹⁴⁶ COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*, p.22.

¹⁴⁷ MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto. Adendo*, p.5.



Por ser nosso trabalho de pesquisa literário-mítico-histórico, a narratividade ficcional de **A paixão segundo G. H.** apresenta-nos a inquietação de revisarmos a literariedade da obra. Olga de Sá escreve que, visitada de forma polêmica pela crítica de literatura brasileira, essa narrativa põe em evidência a problematização do caráter literário da ficção no Brasil. Assis Brasil situa a obra “no plano menor de criação porque o desequilíbrio da linguagem e das situações paradigmáticas fizeram dessa obra um romance pejado do ensaísmo parafilosófico”.¹⁴⁸ Vemos que o caráter de ficção extrapola o literário e peja-o de ensaio. Não acreditamos que a arte, apesar do normativo, restrinja-se ao intocável e à racionalidade. Esse é um romance de evolução e essência literária, em cujos elementos, tempo e espaço se abarcam no imaginário da Nova História e da literatura:

Desde a pré-história eu havia começado a minha marcha pelo deserto, e sem estrela para me guiar, só a perdição me guiando, só o descaminho me guiando – até que, quase morta pelo êxtase do cansaço, iluminada de paixão, eu enfim encontrara o escrínio. E no escrínio, a faiscar de glória, o segredo escondido. (p.139)

O espaço é atópico, não é lugar nenhum. Há o tempo passado, narrado como metáfora de uma História sagrada, de um tempo perdido numa cronologia pré-histórica, que possivelmente esteja imortalizado como “escrínio, a faiscar de glória” em quase todas as expressões da arte, ainda hoje, guardadas na memória cultural.

Assim, a cultura, o tempo e o amor são o material básico de estruturação da narratividade. Segundo a crítica de Olga de Sá, o tempo, na concepção positivista, é quase estático:

O tempo, segundo a ciência positivista do século XIX, é físico e pode ser medido por aparelhos. A evolução defendida por Darwin e aplicada por Spencer às ciências humanas, perde quase todo o seu possível dinamismo, sujeito às leis de um tempo quase estático, porque cronológico.¹⁴⁹

O tempo, na prosa literária de **A paixão segundo G. H.**, situa-se além de tema, é uma ligadura entre o tema e o elemento constitutivo da

¹⁴⁸ SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, p.49.

¹⁴⁹ Idem, p.73.



narrativa. Na narratividade clariciana, esse elemento é psicológico em detrimento do cronológico. Há constante simbologia do tempo histórico:

O opaco me reverberava nos olhos. O segredo de minha trajetória milenar de orgia e morte e glória e sede até eu finalmente encontrar o que eu sempre tivera, e para isso tinha precisado morrer antes. Ah, estou sendo tão direta que chego a parecer simbólica.

Um pedaço de coisa? o segredo dos faraós. E por causa desse segredo eu quase dera a minha vida... (p.140)

A elaboração artística de cada elemento da narrativa é pródiga em símiles (imagens na concepção aristotélica), os quais aparecem em freqüentes momentos da obra, regidos pela conjunção *como*:

(...) minha dor de garganta passou, dizia-te eu. Como geleiras no verão, e liquefeitos os rios correm. (p.122) “-eu estava feliz como o demônio. (p.129), quanto a meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore – eles continuam sendo para mim como uma boca comendo. (p.178)

Há, nestas imagens, uma essência de natureza: geleiras, rios, demônio (aqui se transgride o natural), árvores, boca comendo. Nas ações da personagem, há recorrências usuais da fala. O verbo de elocução: dizer complementa a informalidade do diálogo, a frase entrecortada pelo travessão tempera a fala de elegância aconchegante. Mesmo o termo demônio torna-se qualificado como familiar. O diálogo compõe, assim, elemento importante no mito-enredo.

É bem verdade que mito-enredo (*mytho*) é o mesmo que fábula para os formalistas russos. Torna-se o conjunto de ações vividas pela personagem, em comum com a mitologia, história ficcional. No mito-enredo, incidem os motivos e temas. Em *A paixão segundo G. H.*, a religiosidade dá ao mito-enredo um tom de imagética barroca: “Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos”. (p.179) Dessa forma, o conflito maior é a exigência da fé sacrificial, a adaptação à dor, segundo a personagem G. H.: A natureza se adapta à dor, aos suplícios, porque esta é a condição do que somos.

Nesse mito enredo, o literário e a historiografia, segundo a lente da História Nova, são separados porque nele, há as fronteiras que não são

barreiras mas interfaces com as disciplinas sociais. Antes, é preciso deixar claro que a Nova História é vista como a disciplina do movimento já iniciado na França por Jacques Le Goff, uma corrente histórica que subverte não só o domínio tradicional da história, mas também o das novas ciências humanas (ou sociais) e inclusive, sem dúvida, todo o campo do saber.

Focalizamos essa disciplina historiográfica, destacando como ponto de apoio o ensaio da estudiosa Evelyne Patlagean, *A história do imaginário*. Historiadora da escola dos *Annales Études en Sciences Sociales*, Evelyne Patlagean, juntamente com o grupo da *La nouvelle histoire*, de Jacques Le Goff, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Marc Bloch e outros, estuda a história antifatual, situada na problemática geral das ciências humanas. Estes estudiosos cuidaram de refazer a escrita da História:

Preferir a história das realidades concretas, materiais e mentais da vida cotidiana aos fatos que se apossam das manchetes efêmeras dos jornais, não é apenas obrigar o historiador – e seu leitor – a olhar o sociólogo, o etnólogo, o economista, o psicólogo, é metamorfosear a memória coletiva dos homens e obrigar o conjunto das ciências e dos saberes a situar-se em outra direção, conforme outra concepção do mundo e sua evolução. A história do homem cotidiano é também significativa e dramática. Segundo Paul Valéry, é escuma da história.¹⁵⁰

Adiantam os estudiosos da História Nova que algumas linhas de força de uma crise são a crise do progresso e as outras são o que, precipitadamente, se chamou de morte das ideologias. No entanto, segundo o olhar dessa nova disciplina histórica, há um espaço ainda modesto reservado à história política ou à história contemporânea. Sendo matéria escolar que não se encerra na narrativa, a história como narrativa, não deve ser reduzida a um meio apenas, entre outros da pedagogia, no ensino escolar e na divulgação. Tratando da crise das disciplinas sociais, historiadores da Nova História fazem um exame atento da História. Há nesse exame, não um fechamento do histórico em si mesmo, mas uma

¹⁵⁰ LE GOFF, J. *A história nova*, p. 16.



redefinição do campo do social e uma *renegociação* nas relações entre a história e as ciências.

Por se tratar dessa historicidade, é também necessário mostrar que, nos domínios da Nova História, a história do “imaginário” constitui ainda um domínio impreciso, em que se busca e se repensa na história literária, na história da arte, na psicanálise, na psico-história, na antropologia cultural. A partir dessa historicidade, a literatura torna-se, de acordo com o estudo crítico que se segue, “uma forma de conhecimento da realidade que se serve da ficção e tem como meio de expressão a linguagem artisticamente elaborada”.¹⁵¹

Trabalhando o tempo e a linguagem na ficção contemporânea em geral e na escritura de *A paixão segundo G. H.*, encontramos, num ponto de vista sincrônico, “a importância inovadora de Clarice Lispector e os eixos do universo clariciano”¹⁵² “na medida em que deixa de ter sentido uma teoria geral de interpretação dos fenômenos sociais, apoiada em idéias-imagens legitimadoras do presente e antecipadoras do futuro (o progresso, o homem, a civilização)”.¹⁵³

Daquele meu quarto escavado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaldando ao sol. Os edificios de apartamentos como aldeias acoradas. Em tamanho superava a Espanha.

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edificios, vi a favela sobre o morro e via a cabra lentamente subindo o morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. (p.109).

“Uma cidade de ouro e pedra o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos.” (p.111)

Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas. (p.112)

¹⁵¹ D'ONÓFRIO, S. *Teoria do texto*, p. 19.

¹⁵² SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*, p.2.

¹⁵³ PESAVENTO, S. J. *Em busca de Outra História: Imaginando o imaginário. Representações*, p.9.



Os textos acima não somente remetem o leitor ao um contexto histórico, como também são uma visão, ainda que docemente delirante, da realidade atual. Mostram as desigualdades sociais no Brasil, as ruínas sociais do Rio de Janeiro, em contraponto ao potencial de riqueza que existe na cidade. Nessa visão, apesar dos edifícios e do progresso moderno, favelas existem junto aos prédios crianças correm pelas mercadorias expostas na rua, como em Atenas em seu apogeu.

Portanto, é necessário especificar qual aspecto do imaginário da História se faz concreto, além da revitalização de temas freqüentes na obra clariciana. O imaginário histórico foi, até no momento presente, relegado a uma posição secundária, desvalorizado em face ao avanço do pensamento racional e científico no Ocidente. Essa visão histórica é já, no entanto, “território da dialética que desafia os modelos tradicionais, cartesianos”¹⁵⁴ e vigentes, segundo os quais, a imaginação é fruto do erro e da falsidade. Extrapola o saber científico, fragmenta o racionalismo cartesiano e se estabelece como negação da polaridade, desmente o rótulo de não sério da crítica de interpretação da realidade.

Em seguida, abordamos aspectos da *dianoia*, (ação, “conhecimento discursivo e mediatizador, que estabelece as ligações racionais”) o critério platônico da possibilidade de questionar a “*triangularidade*” da “*nôiesis*” (evidência puramente intelectual) das idéias do Bom, do Belo, do Grande da vida, representadas na escritura religiosa. A rebeldia de G. H. é a manifestação do hedonismo e de seu reverso: a dor e o prazer de ser ainda poeta:

Quando de noite ele me chama para o inferno, eu vou. Desço como um gato pelos telhados. Ninguém sabe, ninguém vê. Apresento-me no escuro, muda e em fulgor. Correm atrás de nós cinquenta e três flautas. À nossa frente uma clarineta nos alumia. E nada mais me é dado saber. (p.132)

Dessa generalização, ela é o: “rebelde que prolonga os prestígios nefastos do mito”.¹⁵⁵ Platão, ao se opor ao relativismo sofismático, ironiza

¹⁵⁴ PESAVENTO, S. J. *Em busca de Outra História: Imaginando o imaginário. Representações*, p.11.

¹⁵⁵ PAZ, O. *Signos em rotação*, p. 265.



a verdade generalizada. No prefácio dos **Diálogos**, de Platão, José Américo Motta Pessanha escreve:

Ao relativismo dos sofistas, Platão, opõe não uma afirmação de verdade simplória e dogmática. A busca de uma condição incondicionada para o conhecimento, o encontro do absoluto fundamento da verdade (que só então se distingue do erro e da fantasia) é não o ponto de partida, mas a meta a ser alcançada. Porém só se chegará aí depois que se achesse todo o campo do possível. O absoluto, o não-hipotético, habita além das últimas hipóteses.¹⁵⁶

Essa interrogação do não hipotético inicia-se na obra com a escolha do nome G. H. Há uma relação íntima (o som) entre o significante e o significado. G é consoante de som palatal. Segundo José Fernandes:

foneticamente ambígua em português, porque oclusiva sonora velar ou fricativa palato-alveolar. Pronunciada fricativamente, simboliza o sopro, imprescindível à transmutação da palavra em objeto, uma vez que, diante de uma linguagem essencialmente cifrada. É como se ela representasse o primeiro impulso da criação, simbolizando em decorrência, a materialização do imaginário, a imaginação e a corporificação da palavra.¹⁵⁷

H é o símbolo da mudez que, em língua portuguesa, só é pronunciada como letra, não como consoante. O óbvio é que não se deseja revelar o nome, dá-se, então, a abreviatura. Este é o núcleo da obra: entre o G e o H está o anjo, ou a barata, e ambos têm asas. Entre o G e o H, também pode estar a mão, a contigüidade das letras no alfabeto português.

Entre a realidade (o mundo do humano) e a problematização do mito (enquanto a personagem persegue a idéia do histórico e do real, na busca do divino), há o mistério. Reaproveitamos o polígono proposto por Greimas, no "jogo de máscara", que estabelece a partir da palavra ser, um eixo principal, o dos termos contrários, as antinomias entre ser x não ser, parecer x não parecer, girando entre si e procurando a ligação pelas quatro pontas do quadrilátero. A similitude entre o humano e o divino torna-se o antitético diante da morte, fim da criatura, que visualiza o criador imortal e opta pela morte para encontrar o fim em si. Há o ciclo que não se fecha

¹⁵⁶ PLATÃO. CA - *Diálogos*: O banquete-fédon-sofista-político. (Os pensadores, p. 17).

¹⁵⁷ FERNANDES, J. *O selo do poeta*. *Letras & Letras*, p.41.

no íntimo, simulando o círculo externo que oculte a verdade para não ser generalizada.

O *logos* de **A paixão segundo G. H.** é arrojado e representa o histórico desde o surgimento da vida humana na Terra, o ser humano que sabe da morte, recriando para si um inferno, como causa inteligível para ultrapassar o ininteligível, que é o mundo, em que o diabo é o homem em busca do inteligível e da luz (que advém do divino). Para aceitar o que se julga ser a treva, mas que floresce do ser e do não ser, do parecer e do não parecer, do nonimável e do inonimável, do real em seu estado de paixão. Vida e morte são os frutos de um bem divino, de uma inteligibilidade caótica e dialética, confusa e organizada, em espiral, que prossegue em direção ao espaço: “Sou mais aquilo que em mim não é.” (p.127), “A verdade é o que é...” (p.148), “Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu” (180). O tempo saneia o que está contra a graça e a graça conduz ao divino.

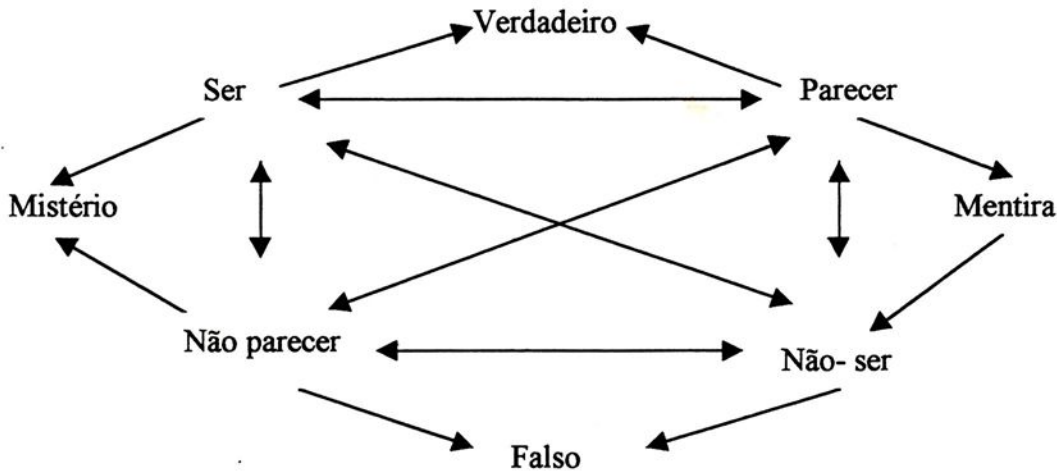
Segundo Octávio Paz, Hegel talvez tenha errado quando buscou uma solução histórico-temporal, para a desgraça da história:

O erro de Hegel e de seus discípulos talvez tenha consistido em buscar uma solução histórica, quer dizer, temporal para a desgraça da história e suas conseqüências: a cisão e a alienação. O calvário da história, como ele chamava o processo histórico, é percorrido por um Cristo que muda sem parar de rosto e de nome, mas que é o mesmo de sempre: o homem. É ele próprio, mas jamais *está* em si mesmo: é tempo e o tempo é constante separação. Podemos refutar a existência do tempo e considerá-lo uma ilusão.¹⁵⁸

Encontramos aí um jogo de falso e verdadeiro, no histórico que sustenta a ficção – arte de **A paixão segundo G. H.** Apresentamos o pentágono greimasiano para representar o *analogon* entre o real e o imaginário:

¹⁵⁸ PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*, p.128.





No livro **A paixão segundo G. H.**, a escultora tem, na fluidez, a sua essência, tal qual o tempo “esquema vazio a ser preenchido”, segundo Kant.¹⁵⁹ G. H. é *até* no nome, mas esconde-se numa abreviatura, o nome torna-se representação do silêncio e da fala. “E na extrema direita do octógono, a mentira se instala como resultado de um *parecer* (ser um nome) ‘e do não ser’ (ser abreviatura)”.¹⁶⁰

Segundo N. H. Vieira, ao se referir ao romance **A hora da estrela**, a afinidade ontológica, que a autora mantém com a cultura judaica é notada por meio da linguagem mística e espiritual, “seu interesse por uma temática evocativa da **Bíblia**”.¹⁶¹ Acreditamos que não haja existencialismo na essencialidade do romance. Há, sim, um questionamento meditativo religioso, que se estende ao longo da obra como fundamento principal da arte clariciana:

Como na pintura de Miró, o traço que desenha diferenças através dos contornos e que torna possível uma escrita (um discurso e uma “historicização”) é atravessado por um movimento que lhe é contrário. Ele é vibração do limite. A relação que organiza a história é uma relação mutável, na qual nenhum dos (dois) termos é o referente mutável.¹⁶²

Conforme a visão de Maria Tereza de Freitas, “a arte lega a sua imagem à história. Deve haver uma pertinência e necessidade de estudos

¹⁵⁹ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p.11.

¹⁶⁰ D'ONÓFRIO, S. *Teoria do texto*, p.138.

¹⁶¹ VIEIRA, N. H. *Remate de males*, p.207-9.

¹⁶² CERTEAUX, M. *A escrita da História*, p.48.

sobre a(s) relação(s) entre Literatura e História. A história é fonte de inspiração para os romancistas.”¹⁶³. De acordo com a autora, Sartre, que divergia de Malraux, foi o primeiro escritor, e o único, a perceber que a França estava em guerra e a fazer literatura de guerra. Malraux, em *Les conquérants*, “cria um novo tipo de personagem, o herói revolucionário, profundamente ligado à sua ação”, “herói com aptidão para a ação, a cultura e a lucidez”.¹⁶⁴

Pelo viés da escritura romanesca de *A paixão segundo G. H.*, a questão da cultura tende a resolver, no plano simbólico, as antinomias (ser X parecer, vida X morte, discurso X fala) vividas como dificilmente conciliáveis no nível histórico, mas não do imaginário da Nova História. O conteúdo social e histórico faz do código da arte um vínculo social para carga semântica que o literário produz como discurso mítico. O discurso mítico só consegue resolver as antinomias porque emprega de um modo mais radical a lógica subjacente à organização social. O pensamento do discurso mítico, como o pensamento de hoje, é um pensar a natureza e as funções da linguagem. Começamos a ver que a grande novidade do romance vem de alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Joyce e Borges, a palavra é sempre um feixe de significações: mas ela o é em um grau eminente de intensidade, se comparada aos códigos convencionais de prosa.

Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e formas que desvendam, por fenômenos, as alterações de sentido das relações íntimas entre significante e significado. Também, para Clarice Lispector, o signo estético é sua forma de expressar o mundo e de se comunicar com ele. É patente o fascínio do alógico no universo clariceano de *A paixão segundo G. H.*, que esboroa, em parte, à lógica aristotélica. Buscar as fronteiras entre a narrativa e a história é ousadia para a abordagem do romance, por mais intrépida que seja sua conjuntura, pois as palavras, no contexto da ficção, são trabalhadas como *plausibilidade do real*. Como outros romances da contemporaneidade, não há de se entender (elucidar) o mítico e o poético. O discurso também é ação, a ação é o

¹⁶³ FREITAS, M. T. *Literatura e História*, p.5.

¹⁶⁴ Idem *ibidem*.



discurso. Ação é vocábulo provindo do latim: *actione(m)* e é sinônimo de atividade. Aristóteles postulava a unidade das ações de uma personagem na narrativa, que é soma das ações das personagens.¹⁶⁵

A linguagem, no estrato do pensamento, representa o foco narrativo e a figura do narrador, a voz e a visão do humano. No campo do pensamento, Malraux, em **A condição humana**, concebe uma visão hegeliana da história “considerada como o resultado do jogo das forças coletivas e não de decisões individuais”. Segundo Maria Tereza de Freitas, a história do romance do século XX também recupera o sentido de vida coletiva no homem, obliterado por um século de individualismo coletivo já vivido. Ela mostra que, conforme Malraux, “o romance moderno” é um meio privilegiado de expressar o trágico fim do homem, não é uma elucidação do indivíduo.¹⁶⁶ O romance tem também seu papel filosófico, e “o mito do herói dá uma resposta metafísica da Literatura à História. Malraux isola um dado permanente, válido através da História, sobre o qual possa fundar a noção de homem”.¹⁶⁷

Por mais que um certo tipo de análise histórica ocorra no romance, este não perde a sua essência de literariedade. Se a abordagem artística de Clarice é feita pela sua criticidade ao aspecto documental da Literatura, não há abordagem literária que releve a expressão da História. Configura-se, no literário, um olhar estético e um histórico. Acreditamos que a autora de **A paixão segundo G. H.** trabalha, na sua prosa de ficção, as antinomias jungianas (os arquétipos: o bem em luta contra o mal, o escuro em contraponto ao claro, o masculino em oposição ao feminino), o antitético, de modo que a realidade contenha a realidade em percurso do essencial histórico e literário. Pelo discurso apofático, a linguagem estética fixa o histórico pela História das religiões. As antíteses, em que se expressa o conflito entre o ponto de vista ético e o ponto de vista religioso que Kierkegaard denominou de dois “estados fundamentais da vida”, em **Temor e Tremor**, não mostram passagem nem possibilidade de conciliação, mas abismo e salto. O *aut aut* kierkegaardiano, isto é, a forma

¹⁶⁵ MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p.10.

¹⁶⁶ FREITAS, M. T. *Literatura e História*, p.63.

¹⁶⁷ *Idem*, p.85.



da alternativa, contrapondo Kierkegaard à forma dialética de Hegel, retifica-se em **A paixão segundo G. H.**, a história da expressão ocidental do bem como belo artístico:

O grande castigo neutro da vida geral é que ela de repente pode solapar uma vida; se não lhe for dada a força dela mesma, então ela rebenta como um dique rebenta – e vem pura, sem mistura nenhuma: puramente neutra. Aí o grande perigo: quando essa parte neutra de coisa não embebe uma vida pessoal, a vida vem toda puramente neutra. (p.73-4)

Somente a Literatura pode expressar a história de vida, o histórico vital, por meio de imagens: “como um dique”; de termos mais informais: solapar; de expressões metafóricas: castigo neutro embebe uma vida pessoal.

Certeaux mostra que “não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição do saber”. Ainda é necessário que exista aí “representação”.¹⁶⁸ Já Kierkegaard, ao mostrar o relato bíblico se Abraão, de Sara, a morte de Sócrates, o diabólico de Fausto de Goethe, os heróis trágicos homéricos, fala do paradoxo de Abraão, que não precisava ser admirado ao agir de acordo com a própria doutrina bíblica. O filósofo escreve que, diante do silêncio que habitava na consciência de cada um diante da morte, o incompreendido herói trágico paradoxal conseguiu:

permanecer fiel ao seu amor. Mas aquele que ama Deus não tem necessidade de lágrimas nem de admiração; esquece o sofrimento no amor, e tão completamente que não deixará atrás de si o mínimo traço de dor, se não fosse o próprio Deus a recordá-lo; porque vive no secreto, conhece a angústia, conta as lágrimas e nada esquece. Portanto, ou se verifica o paradoxo de forma que o Indivíduo se encontra em tal relação com o absoluto, ou então Abraão está perdido.¹⁶⁹

A teoria filosófica do *aut aut* kierkegaardiano possivelmente conduz à relação que “entrelaça a história” ao romance **A paixão segundo G. H.** Há entre o discurso e o real, entre a religião e a História, a interrogação talmúdica e bíblica na personagem. “Da unidade de consciência que se esforça por transmitir os momentos de sua iluminação”

¹⁶⁸ CERTEAUX, M. *A escrita da História*, p.100.

¹⁶⁹ KIERKEGAARD, S. A. CA - *Temor e Tremor*. (Os pensadores, p.183).



há o “próprio termo que parece místico”, mas que é justo empregar na análise desse romance. Epifania é o “selo do religioso”, que a autora reelabora como sinal de amadurecimento da consciência da narradora. “É o reconhecimento de uma verdade que despoja o *eu* das ilusões cotidianas e o entrega a um novo sentido da realidade”¹⁷⁰ e que permite à personagem “um tripé estável”, no qual ela reafirma que “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. Então adoro (Paixão, in fine). O romance de caráter epistolar, em que a escritura de Clarice Lispector é literatura de qualidade superior.

Consideramos que o título, **A paixão segundo G. H.**, é o elemento principal para a compreensão do imaginário literário e do histórico, porque ele aponta para seu tema principal, o tempo, “que olha o humano a pouca distância” (p.127). Assim, a paixão é, conforme o estado de alma de uma mulher, uma significação para os fatos históricos, como a vinda de Cristo ao mundo. As palavras carregam signos semânticos, fonéticos, sintáticos, estéticos, signos metaforizados no ato de G. H. ter matado uma barata. As citações bíblicas são a escritura (testamento) da aceitação do tempo abissal e do repensar na morte, como pensamento obsessivo e como explicação para a vida. O pensamento obsessivo sobre a morte, no romance, em decorrência do contato com a morte de um inseto que tem forte resistência vital, provoca, na consciência do leitor, a imagem de um labirinto de aforismos íntimos. O tempo psicológico escoa em contraposição ao tempo histórico. A personagem vê o passado na história da humanidade. Busca, em Platão, o conhecimento do individual: a penetração e a exploração de si. Sintetiza defeitos, vícios e fraquezas, que advêm do seu íntimo, abarcando-os no *slogan* - “a graça da paixão é curta” (p.175). A arte literária é crítica, o elemento da crítica é o trágico da humanidade: a morte. G. H. é uma participante das procissões dionisiacas que enfeixa manifestações orgiásticas num enredo em forma de caricatura da vida sócio-moral da classe média: G. H pertence à burguesia e tem consciência disso: “O apartamento me reflete”. É no último andar, o

¹⁷⁰ BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*, p.480.



que é considerado uma elegância. Pessoas do meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. (p.34)

Como na Odisséia de Homero, o mito - enredo inicia, *in medias res* como na Epopéia, nos Lusíadas, na Ilíada. A escultora G. H. recorda dois dias já vividos de sua existência. O romance é o memorial de intimidade da personagem G. H.:

E eis que a mão que eu segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão porque agora tenho que ir sozinha...

Se eu conseguir voltar do reino da vida tornarei a pegar a tua mão, e a beijarei grata porque ela me esperou, e esperou que meu caminho passasse, e que eu voltasse magra, faminta e humilde: com fome apenas do pouco, com fome apenas do menos. (p.127)

Os conflitos são narrados em pausadas entonações pelos quais parágrafos irregulares no tamanho atingem ritmo exacerbado de estilo tenso. Como arte autêntica, o bom humor da escritora permite construir, na personagem, contradições e venerar (adorar com paixão) “tudo que existe”, “metafísica de artista”, que tem de ter alguma coisa a dizer (expressão), manifestada por um certo ritmo.¹⁷¹

Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver. Terei que fazer a palavra como se fosse criar o que me aconteceu? (p.25)

As contradições se fazem nos sintagmas, ao perder eu ganhei (a morte e a vida, por exemplo), ao me reviver é que vou viver (de novo, a morte pode ser um renascimento para uma nova vida). A preocupação maior fica em reconstruir a realidade em que as palavras possam criar o que acontecesse com ela. O verbo no futuro: “terei” mostra que sua meta ainda não foi atingida. A partir dali, a palavra teria que “criar”. Seria uma criação do que aconteceu em certo tempo passado, no imaginário em que as formas se conjugam em mosaico, em direção de um segredo ou de um objeto de estudo.

Pelo que já se vê, em frases entrecortadas por ponto de interrogação acompanhado de letra minúscula, este pode ser um recurso de retórica. A

¹⁷¹ CARVALHO, A.; QUINTELLA, A. *Arte*, p. 61.



criação estratégica da palavra é o recurso retórico da metataxe, que é o resultante do desvio na norma sintática. Também, o estilo de sobriedade baseia-se em antinomias que fragmentam o discurso de G. H. em imagens sucessivas e intermitentes:

Tremo de medo e adoração pelo que existe.

O que existe, e que é apenas um pedaço de coisa, no entanto tenho de pôr a mão nos olhos contra o opaco dessa coisa. Ah, a violenta inconsciência amorosa do que existe ultrapassa a possibilidade da minha consciência. Tenho medo de tanta matéria – a matéria vibra de atenção, vibra de processo, vibra de atualidade inerente. O que existe bate em ondas fortes contra o grão inquebrantável que sou, e este grão rola entre abismos de vagalhões tranqüilos de existência, rola e não se dissolve, esse grão-semente. (p.141-2)

As imagens sobre a eternidade da existência são traçadas num desenho múltiplo e belo, como no imaginário na concepção de Bachelard: “a violenta inconsciência amorosa” (algo se arrebenta naturalmente) para que “o grão role entre abismos e se não se dissolva). Criam-se metassememas resultantes das vozes verbais: “Tremo de medo e adoração pelo que existe” (p.141). O adjunto adverbial de causa, de medo e adoração, acrescenta ao verbo intransitivo, “tremar”, um novo lexema de significação singular. Aqui o adjunto adverbial de causa, “de medo e adoração”, vem acrescido pela oração subordinada adjetiva restritiva, “pelo que existe”. Há uma imagem da ambivalência, o “ser” que se divide em oposição: “adoração e medo”.

No contexto de espacialidade, esse imaginário de um conjunto de ícones e de alguns recursos retóricos, o mito-enredo se desenvolve por meio do discurso, que segue a linha “reta artística” do pensamento. Essa linha ultrapassa o esquema de criação homérico-bíblica. Na concepção de Assis Brasil, a técnica narrativa de *A paixão segundo G. H.* é pobre no campo da criatividade e impõe ao leitor uma forma visual:

não é suficiente como realização no plano criativo; não é orgânica nem se organiza com o pensamento central da obra; por vezes é arbitrária e não é atingida uma forma. De personagem há apenas G. H. – embora seja o personagem pobre, bem inferior às outras criações de Clarice Lispector.¹⁷²

¹⁷² COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*, p.247, v. 6.



Para provar que o aspecto visual é artístico e rico em cultura, levantamos alguns dados demonstrando que, na técnica narrativa, há um espaço pictórico de imensa riqueza literária. No esquema do mito-enredo, há sátira: a própria personagem habita uma criação apenas artística: “minha casa é uma criação apenas artística. Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria”. (p.34) O espaço maior é o do pensamento. Nele, há a estranheza e a memória: “Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza:” (p.63) É o espaço da intuição, do inferno: “intuindo que ia entrar no inferno da matéria viva”. (p.63) É o espaço latente, de fecundidade da noite: “A noite é nosso estado latente. E é tão úmida que nascem plantas.” (p.118)

Visto o que caracteriza o espaço é a fecundidade, é preciso atentar para o que diz mais adiante a personagem: “Porque eu não quero mais sequer a concretização de um ideal, quero é ser apenas uma semente”. (p.135) E sendo um espaço infernal, ele brota no divino: “Eu oferecera o meu inferno ao Deus. E minha crueldade, meu amor, parara de repente.” (p.135) Este amor passa a ser um ritual: “mesmo que seja o ato de consumição própria” (p.119) “fora um inferno que vem do amor” (p.136). Então querer o amor é morrer, assassinar a si mesma: “com a determinação não de um suicida mas de uma assassina de mim mesma.” (p.167)

Há, assim, uma analogia com o Apocalipse, da **Bíblia**. No capítulo dois, versículo sete, na carta de São João endereçada à Igreja de Éfeso, vê-se que a promessa do prêmio concedido ao vencedor é comer da árvore da vida e não destruir o que é de todos. Por sua vez, para um doutrinador da Cabala, Moisés de Leon, a Torá é a metáfora da árvore da vida. Cabala quer dizer tradição. Ela exerce grande fascínio para o historiador e para o psicólogo. A lei da Torá, palavra de Deus, na Cabala, tornou-se um símbolo da lei cósmica. Assim, nenhum cabalista pede nada para si, para conversar com Deus, não há um elemento pessoal. Há a imagem do exílio do povo judeu e de sua redenção na terra.¹⁷³

De acordo com as palavras de Jesus na última ceia, o vinho representa o sangue; quem beber do seu sangue e comer da sua carne

¹⁷³ SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*, p.60.



viverá a vida eterna. Dá a suculência de seu sangue e de sua carne para serem alimentos em banquete antropofágico, com a visão espiritual da matéria biológica. Os seres vivos e mortos, na terra, alimentam-se da terra, e todos se devoram vivos e mortos no seio da mãe Terra, num banquete autofágico e heterofágico. Por sua vez, a **Bíblia** cristã destaca um judeu revolucionário, de intensa complacência pela vida e agoniado porque tem consciência da morte violenta que lhe cabe.

Já dissemos que a obra de Clarice esboroa, em parte, a lógica aristotélica. É preciso lembrar que, conforme a nossa concepção, o *logos* clariciano distancia-se somente em parte do aristotélico. A autora fertiliza sua literariedade na *mimese* do sofrimento de Jesus. A paixão de G. H. lembra a paixão de Cristo narrada segundo Lucas, no capítulo 22, nos versículos de 14 a 23. Há um intenso sofrimento do mestre judaico ao conhecer o momento da morte. Parece que o sofrimento de Cristo tem como base o questionamento atribuído às práticas pascais, o cordeiro pascal. Essas práticas figuram entre os mais antigos símbolos religiosos de que há memória. Na **Bíblia** judaica, o sacrifício e o derramamento de sangue foram substituídos, no tempo, até quando o “anjo da morte” pudesse passar por cima dos lares dos israelitas. Não há, na Páscoa, tendo por base a doutrina do judaísmo, mais sacrifício de animais a não ser no plano simbólico. Na **Bíblia** cristã, há a morte e a ressurreição de Jesus, como plano salvítico da humanidade, na imitação do corpo imolado de Jesus. Para o judaísmo, quando em conflito com outras religiões ou civilizações, a consciência de Deus era conceituada, tendo a **Bíblia** por alicerce, com esta doutrina metafísica: “Ouvi, ó Israel, o Senhor é nosso Deus, o Senhor é Um”. A alma e o espírito desejam a vida no mundo dos vivos e mortos com a ressurreição da carne. Por sua vez, na **Bíblia** judaica, há somente relação sacrificial do homem com a terra, uma relação profunda e dotada de intelectualidade. Não há imolação da carne, e Deus, sendo único e absoluto, não deseja sacrifício humano nem educação salvítica pela insensibilidade diante da dor, em nome de se conquistar o céu e a terra.

De acordo com Abraham A. Neuman, a **Bíblia** hebraica, composta pelo Pentateuco, Profetas e Algiografia, mostra que a vida humana é



limitada pela terra, pelo céu e pelo mar, que são obras de Deus. Cultiva-se a crença de uma outra existência depois da morte num mundo inferior:

A concentração terrena das esperanças e aspirações religiosas não exclui a crença numa existência depois da morte no mundo inferior ("sheol" em hebraico). Era essa crença comum em todo o mundo antigo; e o hebreu a partilhou com babilônios e egípcios. Nem mesmo o legislador nem o Profeta se preocupavam muito com o sombrio mundo depois da morte. O objetivo de sua tarefa era elevar a vida dos indivíduos e das nações neste mundo, a fim de que a "terra seja tão repleta do conhecimento do Senhor como os mares da água".¹⁷⁴

Com essa visão de "representação, liberdade e participação" sem purismos sectários religiosos, a autora escreve a apresentação do livro "como um livro qualquer". Ela se dirige "a possíveis leitores". Aos leitores "possíveis", a autora "exige a aproximação, do que quer que seja, se faça gradualmente e penosamente- atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar."

Clarice escolhe a epígrafe de Bernard Berenson para o seu livro: "Uma vida completa deve terminar nela mesma, em tal identificação com o que não é próprio dela, que não haja vida própria para morrer." Bernard Berenson (1865-1958) é um historiador e crítico de arte norte americano, nascido em Vilna (Lituânia) e falecido em Florença, onde se radicou em 1900. Muito criança emigrou para os E.U.A. fixou-se em Boston, cursou a Universidade de Harvard. Em Florença, publicou, a partir de 1901, uma série de obras, inclusive, **The Italian Painters of the Renaissance** (edição definitiva em 1952), sua obra capital.

Dando a continuidade no estudo do imaginário literário, no histórico, partimos para o pressuposto de que o esboço do mito da obra é feito à imagem e semelhança de uma novela, que, segundo Fernando G. Reis, torna a obra "uma novela teórica montada de fora para dentro. A **paixão segundo G. H.** não descobre, só recapitula, reproduz, inventaria".¹⁷⁵ A escritora fornece dados informativos acerca de sua personagem e a representa com dados factíveis, depois de ensaiar um trajeto de informações culturais, que serão encadeadas ao longo da obra,

¹⁷⁴ JURJI, J. E. (Org.). *História das grandes religiões*, p.274.

¹⁷⁵ REIS, F. G. *Quem tem medo de Clarice Lispector*, Revista civilização brasileira, p. 225.



num ritmo que se impregna de uma realidade de amor. O ambiente é a solitária alma, quase sem corpo da personagem, G. H.. Encadeando a última frase de um capítulo a outro, inicia cada capítulo sem título e sem parágrafo. Em todos os capítulos, há este artifício de criação, com uma idéia reatada à outra, como um macro-*paralelismo*. Nas telenovelas, esses são os ganchos que seguram com mais precisão um capítulo ao outro, dando uma unidade temporal ao relato. Segundo Assis Brasil: "O livro começa com uma introdução, de tom mais ensaístico que ficcional, onde o personagem se prepara para desenvolver seu pensamento ou a sua redescoberta".¹⁷⁶ Confere exclusividade pensante a G. H. e estrutura, no discurso da personagem, a composição orgânica e central da obra e faz o nível atorial estar além do tempo, o elemento enfático da narratividade. Perfaz-se, assim, na narrativa literária, um elemento cultural histórico e inovador.

Partimos para uma outra observação essencial para a análise, interpretação e crítica do imaginário. Acreditamos que o nível fabular liga-se ao atorial. A protagonista, em meio aos revezes do seu cotidiano de mulher, sem filhos, abandonada pela empregada, procura na própria consciência a caminhada memorial da humanidade através do tempo, amparada por uma mão, em companhia de um ente imaginário. A temporalidade da mão e sua frequência livram-na de um papel figurativo apenas metonímico. A mão é parte essencial do mitologema. Talvez, a mão seja a metáfora do amparo de Deus para com os homens em todas as civilizações. O metafórico, elemento imaginário, merece constantes exclamações, interrogações e vocativos de afetividade. Há tom de sedução e religiosidade:

-Ah, não retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda, oh, talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos – mas não retires tua mão, mesmo que eu já saiba que encontrar tem que ser pelo caminho daquilo que somos, se eu conseguir não me afundar definitivamente naquilo que somos. (p.77)

¹⁷⁶ COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*, p. 247, v. 6.



O mito-enredo refaz, no imaginário, a caminhada de solidariedade pela vida biológica na evolução social e histórica de toda a humanidade. A manifestação da vida desenvolve-se na ação do pensamento de G. H., uma escultora. No ostracismo de sua vida burguesa confinada em apartamento aguilhoa uma barata pela cintura num guarda-roupa. A constituição física e interna da barata, “massa branca”, é comparada sempre ao “sangue humano”. Essa massa é derramada devido ao gesto inconsequente de G. H.. A vida que emana do inseto esvai-se aos poucos, mas a escultora vê diminuir a substância física e vibra intensamente como uma projeção deicida de vida e de morte diante dos seus olhos. O estado agonizante do animal tem a função de questionar a profundidade e a aparência. Segundo Hjelmslev: a aparência saneia as contradições do real textual porque pode-se acreditar então passar à realidade, sair do simulacro externo. Há referência ao textual como virtual. A palavra é assim, símbolo do humano,¹⁷⁷ na narratividade do imaginário histórico. No texto clariciano, a barata pode significar um ser ancestral que remonta à origem da humanidade, um estado material mais próximo do animal, do inaugural, do primordial, de acordo com uma visão mítica da História.

Essa visão mítica do histórico prossegue no uso dos termos sintagmáticos como “perder a humanidade” “largar um corpo”, “ver de que fora feito a humanização interna”, (p.147) que são constantes. No campo da enunciação, a horizontalidade, na perda do significado, é transferida para o campo do enunciado transformando o discurso em realidade ficcional. Não há *non sense*, pois o que é dito é possível como assunto para estudos das ciências sociais e biológicas. A causação nas ações verbais permanece como aspecto de espaço da ficção zoográfica. O inseto é transportado, numa atmosfera tida ainda como supra real, a um centro de atenção perceptível pelo sentidos humanos. Em Kafka, o inseto é a alegoria e/ou a metáfora satírica da vida burguesa. **A paixão segundo G. H.** ultrapassa também o alegórico kafkiano, porque faz o questionamento

¹⁷⁷ HJELMSLEV, L. T. CA - *Prolegômenos a uma teoria da linguagem. Textos selecionados.* (Os pensadores, p.188, 192, 209).



da humanidade como cópia do divino bíblico na literatura ficção, para, segundo Derrida,

neste ver, dar vida e movimento a uma graphé, ver animar-se uma zoografia ou, dito de outra forma, uma representação pictórica, a descrição ou a inscrição morta do vivo. Dar a vida – mas também a guerra. E, portanto a morte.¹⁷⁸

G. H. procura com paixão a vida, na resistência vital do inseto. Ao se ter pretensamente engolido a barata, nesta “linguagem de carnação e musculatura”, narra-se a única magia real que é a vida. Sustentada por um banquete simbolizado pela voragem da massa branca da barata, cria-se o encômio ao amor decantado em **O Banquete** de Platão. O pensamento abstrai a ilusão e capta o real em busca do absoluto no referente abjeto plasmável. Um novo objeto é abstraído. Desta vez, é a simbologia judaico-cristã que entra como sustento no lauto banquete humano.

O captar do indizível sugere a mesma inquietação de T. S. Eliot quando este investiga o conciliar entre o real e o fictício pelos quais: “Confunde o real e o fantástico, satisfaz-se com os reis e as rainhas do baralho.”¹⁷⁹ Nos entimemas, são evocados aspectos de historicidade da religião do amor exigente, do amor que se inspira no amar ao próximo mais do que a si, o isentar-se do eu para se ver melhor.

O foco narrativo em primeira pessoa, em constante evocação a uma segunda pessoa, “acentua a tensão dinâmica entre o efeito tético e a ficção textual”.¹⁸⁰ O imaginário da ficção projeta o sujeito feminino: G. H., uma escultora e dona de casa, a visitar o quarto da empregada que havia se demitido. Ela julga que a empregada o deixara sujo, porém descobre-o em completa limpeza. A escultora abre a porta de um armário recém desabitado e encontra a barata. O inseto, como Prometeu aguilhoado ao Cáucaso, sofre em intensa agonia depois do gesto de precipitação da personagem, G. H. Preso pela cintura na porta do guarda-roupa debate pela vida. Enquanto o animal se debela em conquistar mais um pouco da vida, a mulher assiste sombria e impotente à agonia dele até que se dispõe

¹⁷⁸ DERRIDA, J. *Khôra*, p.56-57.

¹⁷⁹ ELIOT, T. S. *Poesia*, 1981, p.137.

¹⁸⁰ DERRIDA, J. *Khôra*, p.67.

a refazer uma pantagruélica perpetuação de vida. Inicia-se neste momento um ritual de “carnação” e magia:

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi ao acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais que uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar, que, enquanto me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito”.

Eu não queria pensar mas sabia. Tinha medo de sentir na boca aquilo que estava sentindo, tinha medo de passar a mão pelos lábios e perceber vestígios. E tinha medo de olhar para a barata – que agora devia ter menos massa branca sobre o dorso opaco... (p.169)

Na dimensão do tempo em que abre a porta do quarto, prosseguindo pelo ato da voragem “desejada” e após o mesmo movimento, G. H. conversa com o interlocutor devidamente acariciado por nomes como: meu amor, mãe, você. A ficção em *dianoia*, acicata o leitor para a “percepção estratégica contra a incomunicabilidade”, desce de si, aproxima-se do leitor, no seu espaço mais seguro e humano, no *humus* da criação adônica (de Adônis, de Adão e Eva) e da criação biológica. Convida-o a viver no espaço atópico, introspectivo, onde se vêm em busca de aproximação. Trata-se de um espaço não próprio, o campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo da consciência, a experiência mental e espiritual – tanto seu *quê* como seu *como*.¹⁸¹

Ambos são dois e um só, pelo menos na intenção da protagonista, que busca a isenção de si na dualidade de um ego:

E é isto tudo o que eu era? Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que me surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. A outra – a incógnita e anônima – essa outra minha existência que era apenas mais profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo. (p.32)

¹⁸¹ HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*, p.7.



A personagem G. H., no entanto, tem voz, e seu interlocutor, talvez, na isenção do eu comum a ambos, torna-se uma mão que ouve e vê. O ente imaginário da escultora, enche os seus olhos, deixando-se conhecer a ela apenas. Há interlocução entre a narradora e o ouvinte imaginário. A mão é a mão absoluta, que ampara e é amparada. A ficção reconstrói a narradora - protagonista. Reorganiza a alegoria da humanidade oculta em G. H., oscilante entre o viver e o sobreviver, na realidade, de amor em forma de violência da cidade. No livro, G. H. focaliza o amor vazio da barata, a duvidosa condição livre do amor:

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior do que nós, somos infernalmente livres porque minha própria vida é tão pouco cabível dentro do meu corpo que não consigo usá-la. (p.126).

A múltipla designação de dois únicos interlocutores se interpõe na realidade do aparente. O corpo físico e a mão se atraem. Entre G. H. e a mão, a condição humana imiscui-se na simbiose do animal e de G. H., como ritual de prazer e dor, alvo de criação sobre-humana em busca do divino para localizar um alvo:

Na mesma intuição kiekegaardiana do caráter pré-reflexivo, individual e dramático da *existência humana*, tratando de problemas como a *angústia*, a *comunicação das consciências*, alguns dos quais a filosofia tradicional ignorou ou deixou em segundo plano. Não se pretende afirmar com isso, "nem que a ficcionista vá buscar as situações típicas de seus personagens na filosofia existencial", nem que as intenções fundamentais de sua prosa, só desse conjunto de doutrinas receba o impulso extra-artístico que as justifica e anima.¹⁸²

Por outro lado, o imaginário literário mostra um contexto alegórico, na realidade imaginária, um contexto urbano. Há o prédio de dez andares, a rua é a projeção dos prédios vizinhos, a cidade é o Rio de Janeiro, o prédio, o apartamento, a sala, a parede do quarto da empregada, o desenho na parede e os olhos de G. H. a lerem a escrita hierática. Em síntese, G. H. explica: "Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade." (p.111)

Nesse contexto urbano, uma mulher só, G. H., torna-se criação metafísica do estético contemporâneo. A personagem, na *Khôra*, vive a

¹⁸² NUNES, B. *O dorso do tigre*, p.93-94.



fertilização desértica da humanidade, o aceitar a essencialidade própria e a social. *Khôra*, na concepção de bases platônicas de Derrida, é o inonimável, o ser e o não ser do estar além, o terceiro gênero, o parecer. Derrida faz um traçado dessa concepção de *parecer*, *ser e estar*, na óptica filosófica ocidental de Platão a Hegel, em *Khôra*. Em, *Salvo o nome*, há uma referência à *Khôra*: (corpo sem corpo, corpo ausente, mas corpo único e lugar de tudo, no lugar de tudo, intervalo, lugar, espaçamento).¹⁸³ Há, no entanto, em sua essencialidade, um encontro de si através do outro e o encontro está entre o literário e o histórico do imaginário, na cultura judaico - cristianizada. Nesse âmbito de olhar fixo, produzem revelações que emergem do imaginário literário, que problematiza o imaginário popular.

O imaginário do histórico em *A paixão segundo G. H.* é povoado por uma linguagem que estratifica o estado de paixão de alma da personagem, perante a morte e sua busca do divino. O termo Deus é repetido com frequência, ao longo da obra, o divino é o real: "O divino para mim é o real". (p.171-2) Derrida, que escreve sobre o desempenho discursivo, reflete sobre a fragilidade entre a coisa e a palavra. Para ele, a palavra Deus corresponde ao que está além do ser e do estar no nome de "Deus" "no e sobre" o que "implica evidentemente algum *topos*". Segundo o filósofo contestador do estruturalismo lingüístico,

em quase todos seus veios, judeu, grego, cristão ou islâmico, a via negativa conjuga a referência de Deus, o nome de Deus com a experiência do lugar.¹⁸⁴

Desta perspectiva, nasce a teologia do negativo, método apofático da teologia, usado por São Tomás de Aquino, ligado ao misticismo, isto é, à intuição, que manifesta a realidade transcendente, excedendo a possibilidade da linguagem. Consiste em dizer aquilo que Deus não é.

No mito-enredo de *A paixão segundo G. H.*, há o "estado de paixão" numa linguagem de amor "aos possíveis leitores". Nessa linguagem de amor, a personagem faz a recriação fugaz de uma analogia com o fantástico kafkiano, num discurso apofático: "Eu era aquilo que em

¹⁸³ DERRIDA, J. *Salvo o nome*, p.38.

¹⁸⁴ Idem, *Ibidem*, p.38.

mim não era, e essa imagem de não ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente". A personagem é aquilo que diz que não é e vice-versa. Carpeaux escreve que Kafka enquadrava-se num movimento que "fez parte da 'revolta dos modernismos'; mas não foi expressionismo, e sim, o chamado 'realismo mágico': resultado da decomposição do realismo - naturalismo por motivos alheios, provenientes, ou já, do próprio modernismo". Carpeaux acrescenta: "É como se os autores quisessem retratar a realidade e lhes saísse coisa diferente".¹⁸⁵ No contexto de **A paixão segundo G. H.**, não há realmente o kafkiano, há uma substancialidade diferente, depois de um desdobrar múltiplo de imagens. Os ambientes multiplicam-se até se atingir o mistério último, primeiro e circular em que é identificação final e plena com o território em que tudo e todos se misturam no nada, no maravilhoso, no terrível, em que "*there is no self to die*".¹⁸⁶

Neste identificar, recomeço no qual não intervém o humano mas o divino, as chaves para o discurso do imaginário, na concepção lacaniana, mostram-nos o "significante único" que a psicanálise, distanciando-se da alogicidade da arte e da ficção dostoevskiana, estabelece como neurose. É o caso da personagem clariciana que possui sua porção de neurose. A simples semelhança de significantes pode tornar-se significativa. A pronúncia de uma palavra transfere à palavra o poder de falsas interpretações. "A palavra obsessiva possui um caráter que aparenta ao sagrado".¹⁸⁷ Há nela um tal caráter absoluto aproveitado pelos psicanalistas, quando diante do paciente.

Esses profissionais da psicanálise usam a técnicas de sonho para a cura dos doentes. Pacientes obsessivos são induzidos a sonhar. Anuncia-se a eles não um sonho de inocência, mas um sonho criminoso, seguido de perdão. É o que mostra O. Mannoni, em nota de rodapé, ao falar da "pressão paradigmática", que é a confusão entre a verticalidade e

¹⁸⁵ CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*, p.91.

¹⁸⁶ As expressões em aspas estão na apresentação de Nadia Batella Gotlib para a 18 ed. de *A paixão segundo G. H.* e a expressão em inglês é fragmento da epígrafe de Bernard Berenson escolhida por Clarice.

¹⁸⁷ MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*, p.54.



horizontalidade da linguagem.¹⁸⁸ A solução da problemática da identidade e da não identidade é questionada por Merleau-Ponty. Para o filósofo, o tratamento dado pela psicologia à questão reduz-se somente à identificação:

Freqüentemente e, com razão, protestamos contra os expedientes dos psicólogos que, tendo que compreender, por exemplo, como a natureza é para nós animada, ou como há outros espíritos, se safam falando de uma projeção de nós mesmos nas coisas, o que deixa a questão inteira, já que resta a saber quais os motivos no aspecto mesmo das coisas exteriores nos convidam a essa projeção, e, como as coisas podem se comunicar ao espírito.¹⁸⁹

O imaginário, o âmbito da psicanálise, no texto, mostra o mundo vivo como sendo o inferno. Deus, presente no imaginário cristão, torna-se o elemento mediador dos contrários. No “campo de interesse vago, ambíguo e inquietante” como o imaginário que Felipe Ariès chama de “inconsciente coletivo”¹⁹⁰, a significação mais próxima para a tentativa de *Kultur* é o de *weltanschauung* (visão de mundo). Constatase na linguagem que serve de invólucro ao mito, no qual a repetição sessenta e seis vezes da palavra mundo, ora como espaço interno da terra, ora como visão de mundo. Uma só vez, a palavra é usada com significação de espaço extraterreno. Há um mundo imanente e um transcendente. Nove vezes, a palavra mundo tem a mesma concepção de habitat natural do mundo. O prefixo *des* forma neologismos de neologismos: *deseroização* (p.179). As palavras, paraíso, medo, inferno (p.137) estão em contexto de tensão. A palavra imundo aparece somente uma vez (p.65). Outras designações gráficas freqüentes são: horror, escuridão, morte, amor, escuro, nojo. Há reiterações contínuas para a palavra e a coisa *vida* correlacionadas freqüentemente no nível funcional da realidade de outras palavras e coisas como: vivia, viver, vivível (neologismo), viver, viva, vivo espalhadas amiúde na obra por inteiro. A palavra *paixão* repete-se 5 vezes com o significado de sofrimento. Nas páginas 174, 175, ela é por três vezes

¹⁸⁸ MANNONI, O. *Chaves para o imaginário*, p.54.

¹⁸⁹ MERLEAU-PONTY, M. *O homem e a comunicação*, p.146.

¹⁹⁰ PESAVENTO, S. *Em busca de Outra História: Imaginando o imaginário. Representações*, p.13.

repetida. Na página 179, há designação de paixão para Cristo. Apenas uma vez o singular: paixão transfere-se para o plural “paixões”.

Temos a mesma concepção da crítica, que propõe como constitutivo de sedução o hermetismo na linguagem clariciana Para Bosi, o hermetismo é o elemento de sedução da linguagem clariciana.¹⁹¹ Já Sérgio Milliet critica em, **Perto do coração selvagem** a linguagem clariciana, que envereda por inesperados atalhos, atinge o poético, usa soluções inéditas, sem cair no hermetismo ou nos modismos modernistas.

Possuidora de um hermetismo sedutor e de um discurso apofático, a linguagem do mito-enredo refaz o imaginário, mas reflete um momento histórico. Por essa linguagem de símbolos, imagens, alegorias e metáforas há o momento histórico no Brasil. Tal linguagem toma a *mimesis* da realidade, tanto a real, quanto a percepção que se tem dela, ou/e pela religião, ou/e pelas artes, ou/e pela ciência, pela História, no quase início do terceiro milênio do calendário ocidental. Escrito em 1964, época de simulação de uma política revolucionária, de um país engalanado por um militarismo utilitário para a causa burguesa, a autora de escritura “hermética” tem o privilégio de se enunciar literariamente a afinidade política e social com a literatura. A escritura do belo (estético) perpassa-se no tema. O tempo na narrativa é o psicológico, o de uma conversa com o leitor, com o amor, com a mão, com Deus. Deus é visto com uma carapaça de indiferença. Há um veio existencialista que é o assumir de uma estupidez ontológica universal humano. Estamos de acordo com Benedito Nunes, pois este fecha seu ensaio, *Linguagem e silêncio*, mostrando uma posição contrária à de Wittgenstein, que finaliza o **Tractatus logico-philosophicus**, escrevendo que devemos silenciar sobre aquilo sobre o qual nada se pode dizer, “Clarice rompe com este dever de silêncio”, calando-se sempre, no tempo certo, no tempo do silêncio, como réplica ao filósofo. “Resume-se nessa resposta o sentido existencial de sua criação literária”.¹⁹² Aproveitamos, aqui, a indicação de Fábio Lucas segundo o

¹⁹¹ Igor Rossoni reafirma Alfredo Bosi mas, por outro lado, discute a opinião de Sérgio Milliet. Para Rossoni, o hermetismo é o elemento de sedução da linguagem clariciana. (cf. citação nossa, em nota de rodapé, na p. 32).

¹⁹² NUNES, B. *O dorso do tigre*, p.139.



qual, um dos mais brilhantes intérpretes da obra de Clarice é Benedito Nunes.

E é o mesmo Fábio Lucas que nos orienta quanto ao silêncio e à fala da narradora G. H. na obra:

Vê-se claramente como a narradora gravita entre a “posse do silêncio” e a restauração do indizível. Já se encontra na fase da narrativa que se narra.

Desse modo, o discurso cai num território de generalizações filosofantes, dirigidas ao “juízo dos séculos” e, por sua vez, imbuídas dele, questionando a sua própria razão de ser e aproximando-se, conseqüentemente, de um estética do dizer e do calar.¹⁹³

Fábio Lucas delega ao discurso da obra o aspecto de pertencer a um “território de generalizações filosofantes”, “dirigidas ao “juízo dos séculos” e “imbuídas de tal juízo. O próprio crítico mostra a dialética clariciana porque “questiona” a “própria razão de ser”, surgindo daí a “estética do dizer e do calar”. É dessa dialética do “belo incomum” que o silêncio e a fala” fazem surgir, não só “generalizações filosofantes”, mas o tempo novo de uma literariedade voltada para “a revelação informe de uma coisa essencial que de repente se fixa”,¹⁹⁴ se prolonga pela narrativa de **A paixão segundo G. H.**

Nessa dialética existencial, a personagem põe-se na mão de Deus, mesmo em crise mística. Seu amor biológico pela vida, pelo Deus de Abraão e de Jacó; a “utopia de uma humanidade que não sendo mais desfigurada, não precisa mais desfigurar o que quer que seja”,¹⁹⁵ redimem-na de rótulos, pois reificam a coisa, personalizam a pessoa tanto na arte como na ciência e na vida.

Há, sim na linguagem do mito-enredo, a paródia, nas reminiscências bíblicas. Deus é um ser imaginário. O domínio do mito dessa ficção clariciana é a sua estrutura profundamente cultivada pela linguagem elaborada. Reflexa à dominação da arte pela indústria de massa, melhor dizendo pela “indústria cultural”, é relegada ao plano elitizante, quando, ao contrário, é, em si, a projeção do mito-enredo ao

¹⁹³ LUCAS, F. **Clarice e o impasse da narrativa narrativa contemporânea. Poesia e prosa no Brasil**, p.17.

¹⁹⁴ MILLIET, S. *Diário crítico*, p.27-32.

¹⁹⁵ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.112.



alcance de leitores propensos à leitura de edificação, deleite e crítica. Segundo Adorno e Horkheimer, “levada a sério mais do que gostaria”, a indústria cultural torna-se território burguês de dominação e ociosidade sentimental. Assim, entre a cultura (um dos temas da obra) e a indústria cultural, a humanidade cede à “benevolência pela raça humana”, mas coaduna-se com a injustiça e transforma a vida e a cultura em “economia de mercado”, tanto que a mediocridade suscita o esvaziar da cultura do natural para o da publicidade e da heroificação (herói quer dizer pai) destruidora. “A heroificação do indivíduo mediano faz parte do culto do barato”¹⁹⁶ e de uma mística.

Nos tempos modernos, nos meios de comunicação orais e escritos, inverte-se o real na ficção, o ritual ao divino é substituído pelo ritual ao humano. Há uma inversão de valores. A religião torna-se a mística e vice-versa. O Deus filho parece morto numa cruz, sem jamais ter ressuscitado. É quase uma figura, ou melhor, um figurante de uma mística sem objetividade. Para Espinosa, que deixou de lado as questões da mística, Deus não é sujeito às paixões, não é corpóreo, não é limitado por figura.¹⁹⁷ Segundo Carpeaux, “Não é justo imaginar a mística como contemplação evasiva”.¹⁹⁸

Por vezes, a religião também denuncia esquemas corruptores do governo, enuncia o discurso que já é ato de vida. O questionamento depreendido do mito propugnado pela fé religiosa, ao revés da mística e do existencialismo, é profundamente analisado pelo cientificismo ainda em busca de respostas científicas. Não é possível precisar se o estudo da arte responda tal corolário. O cientificismo também aceita o mito. Em **A paixão segundo G. H.**, há o corolário do entimema: a ciência aceita o mistério. É possível que tenha sido cientificismo que, levado ao pé da letra por Sade e Nietzsche, tenha liberado de si a reificação da pessoa, para que as máquinas substituam as pessoas. Hoje isto não é mais utopia: a consciência humana esgota-se como substância, possivelmente, nem haja mais, sem a dialética, semelhança do humano com o divino. Recorre-se à

¹⁹⁶ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.146.

¹⁹⁷ ESPINOSA, B. CA - *Ética I*. (Os pensadores, p.121).

¹⁹⁸ CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*, p.373.

psicanálise, às ciências, obliterando o mistério, o inconcluso da consciência humana.

É bem verdade que, entre a psicanálise e as ciências sociais, a linguagem literária da arte estabelece que a percepção figurada da história, num imaginário da Nova História. No campo das possibilidades, o inteligível revive sub-reptício no real da consciência. A consciência é o caminho das palavras, e há um caminho estreito e longo a percorrer. Nele, o imaginário é refletido em linhas retas: horizontais e verticais, como significantes e significados, como sincronia e diacronia.

Em *A paixão segundo G. H.*, a consciência está num eterno *guilt* (luta) metafísico consigo. Essa consciência é anuviada na fronteira entre a arte e a realidade. O romance e o metafísico têm, no mito- enredo, a sátira à função ocidental de falar, ouvir, escrever, ler e viver. O pensamento de G. H. faz a alegoria da metamorfose do seu instinto, o biodegradável é vivo. Revive de modo particular a intencionalidade solidária de fachada cristã anti-semita, que oblitera os mandamentos da escritura de Moisés e dos seus decálogos. Problematisa a religião, a realidade, que resultou em guerras pelos séculos de civilização. Critica a injustiça, o anti-semitismo em sutilezas artísticas na linguagem expressa na escrita numa alegoria da linguagem oral:

Meu suor me aliviava. Olhei para cima, para o teto.
Com o jogo de feixes de luz, o teto se arredondara e transformara-se no que me lembrava uma abóbada. A vibração do calor era como a vibração de um oratório cantado. Só minha parte auricular sentia. Cântico de ação pelo assassinato de um ser por outro ser. (p.86)

A oração da personagem é somente um toque leve no qual se percebia somente o coração. Há uma linguagem agressiva: assassinato de um “ser” por “outro ser”, um *guilt* expresso até na linguagem preconceituosa do Brasil como espírito de dominação. Vemos, na linguagem coloquial e em dicionários mais antigos, termos como *judiar* com significação ainda vigente no léxico de maltratar, judeu sendo indivíduo cruel, termos como negro e russo estão sempre relacionados ao contexto de violência. No mesmo campo semântico de ruim, fica o marginal. O bandido é o marginalizado pelos vencedores, índio é o

autóctone. Pode ser possível o estudo de tal fluido semântico no nosso imaginário anti-semita, pelas vias literárias sem que haja somente escavação filológica. Segundo Adorno e Horkheimer: "O anti-semitismo tem um fundamento especificamente econômico: o disfarce da dominação na produção."¹⁹⁹

Para o homem contemporâneo, o disfarce da dominação está na produção, na linguagem, transformada em imagem sedutora e de discurso mítico. **A paixão segundo G. H.** de "vago sentido de religiosidade", tem um elemento *temporium* da angústia não somente contemporânea. Os traços "ortodoxamente existencialistas" distanciam-se do projeto sartriano. O projeto sartriano é "declaradamente ateu". O de **A paixão segundo G. H.**, é uma projeção inquisidora, dialógica e dialética à semelhança dos contos de Murilo Rubião, está a meio-termo do "divino degradado em fantástico."²⁰⁰ A personagem assim denomina a mão de Deus: "Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que é como dar a mão à mão mal assombrada do Deus, e entrar por coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero!" (p.22)

Nesse "divino degradado em fantástico", sem limite entre o silêncio e a fala, a narradora-protagonista é o mais importante dos elementos constitutivos da narrativa: os fatos, as personagens, os temas e os motivos, as categorias do tempo e do espaço, inteligência, foco, e ação estão em segundo plano. Há 33 mini capítulos a simbolizar e sugerir interrupções de pensamentos, *interregnos*, talvez, da musicalidade de seu estilo simbólico. A narrativa inicia-se inserindo ao estilo de "interrogar primeiro o leitor dando depois a resposta aos pouquinhos"²⁰¹ o uso de código não verbal, paralingüístico: "A idéia que eu fazia de uma pessoa vinha de minha terceira perna, daquela que eu plantava no chão. Mas, e agora? estarei mais livre? (p.16)

Para Guiraud, a linguagem dos sinais "trata-se de uma simples recodificação, de um código paralelo empregado conjuntamente com a

¹⁹⁹ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.162.

²⁰⁰ PAES, J. P. *A aventura literária*, p.118.

²⁰¹ GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*, p.212.



linguagem".²⁰² Na ficção de **A paixão segundo G. H.**, toma as feições do "código morse: acústico, óptico, gráfico e elétrico".²⁰³ São, a princípio, seis traços contínuos. Os traços repetem-se novamente num dos picos de tensão do romance: a morte da barata. Depois de se ter cometido o crime: a narradora mata a barata: "- - - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender." (p.15), "...a verdade já me ultrapassara: um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata - - - - -" (p.57) Na página 57, em vez de seis, surge mais um traço. Os traços constituem a linha divisória entre o início e o clímax do romance. A narrativa desintegra-se na autocracia do belo. A escolha pessoal das expressões metaplasáticas estiliza-se no domínio da palavra ousada para tematizar diretamente o abjeto desejo letal de morrer e matar. A pessoal liberdade poética problematiza o encontro com o divino e a ânsia de prorrogar o encontro. O estilo é expressivo e denso. Repetem-se os traços. Desta vez, vêm acompanhados de uma citação bíblica do Apocalipse: "-eu cuspi a mim mesma, sem jamais chegar ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspidido minha alma toda". "--- porque não és frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca". No final do texto, ocorre a mesma tessitura inicial. Surgem seis traços, que sugerem novo retorno. A técnica arroja-se como representação do mito-enredo. Deus determina, na morte corpórea, a voragem da terra. A Terra vomita da matéria os alimentos e que sustentarão a vida para mover a circularidade do tempo. A síntese é alcançada "na livre combinatória de imagens e representações",²⁰⁴ a terra, que devora e acalenta o corpo da filha, esconde em si os traços de vida, o mistério; o milagre a sugar como alento de mãe, a matéria novamente fetal: "A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro." - - - - -(p.183)

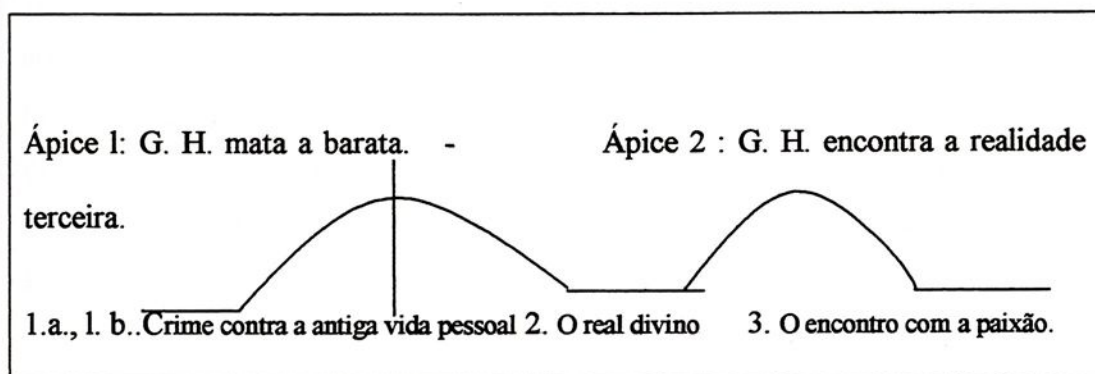
Pode-se observar, no quadro abaixo, que se processa o esquema do mito-enredo, por dois ápices e o texto se divide em três partes:

²⁰² GUIRAUD, P. *A semiologia*, p.66.

²⁰³ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁴ BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*, p.15.





O primeiro ápice está na parte um do livro: é o momento da morte da barata: “e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata - - - - -” (p.57).

O segundo ápice localiza-se na parte dois do livro: é o momento do encontro com uma realidade imaginária: “Mas eu quero muito mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje (...) quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata – mesmo que isto, em meus antigos termos humanos, signifique o pior, e, em termos humanos, o infernal.” (p.87-8).

No desenvolver desses ápices, o livro desdobra-se em três partes:

Parte um: Crime contra a antiga vida pessoal: Aqui há uma subdivisão: 1. Inicia-se por: “- - - - - estou procurando, estou procurando.” (p.15) e vai até: “meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem”. (p.50), 1.b. Inicia-se por: “De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura” (p.51) e vai até: “É uma metamorfose em que perco tudo o que tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou. E agora o que sou? Sou: estar de pé diante de um susto. Sou: o que vi.” (p.71)

Parte dois: O real divino- Inicia-se em: “Não entendo e tenho medo de entender, o material do mundo me assusta, com os seus planetas e baratas (p.71), e vai até: “O divino para mim é o real” (p.171).

Parte três: “Mas beijar um leproso não é bondade sequer” (p.172), e vai até “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - -” (p.183).

O imaginário literário, do primeiro até o último parágrafo, verbalizado ou não verbalizado por termos lingüísticos e paralingüísticos, simboliza e metaforiza o imaginário do histórico e o fixa à literatura. Esse histórico esculpe o discurso mítico, de questionamento existencial, a ação do homem perante um Deus único. A personagem está ligada à imagem do divino diante da vida e à morte na Terra em nome de um julgamento livre. É a arte clariciana fazendo o histórico. Segundo Bosi, a arte diacronicamente representa uma atividade do ser humano:

É preciso refletir sobre este dado incontornável: *a arte tem representado, desde a Pré-História, uma atividade do ser humano*. Atividade que, ao produzir objetos e suscitar certos estados psíquicos no receptor, não esgota absolutamente o seu sentido nessas operações. Estas decorrem de um processo totalizante, que as condiciona: o que nos leva a sondar o *ser* da arte enquanto modo específico de os homens entrarem em relação com o universo e consigo mesmos.²⁰⁵

A concepção de trama está no fluxo da consciência, que representa a ação. A expressão de um crime contra a vida pessoal é o primeiro signo que se enuncia contra os desrespeitos e a arbitrariedade política da época.: Comer a barata pode significar ter que engolir o regime militar da época. Contra a tradição de antanho ditatorial, a romancista constrói o conjunto de ações acionando uma linguagem, cuja função é satirizar tal comodidade do poder. A urdidura tem originalidade.

Importa observar que o romance inicia-se por uma letra minúscula e o símbolo gráfico sugere a pequenez de algo e de alguém que está nascendo: “-----estou procurando, estou procurando. (p.183)

A dinâmica do mito prossegue na sua auto- enunciação da linguagem simbólica e figurada. A linguagem clariciana, simbólica e figurada pelos recursos cabíveis da retórica, evidencia-se em “desvios perceptíveis”, sejam morfológicos (metaplasmos), sintáticos (metataxes) e semânticos (metassememas). Tais desvios habitam o léxico literário da ficção da obra em estudo, para mostrar os objetos denominados sob o aspecto novo e surpreendente do léxico literário. Acrescentamos que, nessa possibilidade, estaríamos visando ao estudo da elipse sausseriana pela qual encontraríamos a questão de valor, que, para Sausseure, seria a

²⁰⁵ BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*, p.8.



identidade. Explicamos: o valor da palavra é sua identificação que, por sua vez, depende do plano contextual.²⁰⁶ Vemos na tessitura da linguagem usada no mito de **A paixão segundo G. H.**, do metaplasma (terminologia usada apenas no plano sincrônico para fins artísticos) ao metataxe de pleonasma, por exemplo, a expressão: vivível: “Viver não é vivível”. (p.25). Logo adiante, no próximo texto, lê-se a repetição do advérbio não e do verbo viver no pretérito perfeito.

A reincidência dos verbos mostra a perfeita liberdade com que as palavras estão dispostas nas frases curtas. O desvio de regência (metataxe), deixa o objeto de entender em supressão, que resulta na elipse que diminui o plano de expressão, mas aumenta o plano de conteúdo para a fluência do sentido frásico em direções propícias à intervenção do leitor. A perífrase do verbo indicadora de aspecto mostra a duração. Em latim, há dois verbos para durar: *duresco*, *is*, *ere*, *durui*, cuja significação é tornar-se duro, e *duro*, *as*, *are*, *avi*, *atum* com significação própria de tornar-se dura, e figurada, de perseverar, subsistir. Em **A paixão segundo G. H.**, a forma perifrástica é constituída pelo verbo estar mais tentar. Ao longo da fabulação, é reiterada a presença desta estrutura gramatical: “estou adiando” (p.26), “eu estava vendo” (p.39), “estava vivendo” (p.117). Tal procedimento no gerúndio sugere aspecto que frisa a ação em seu desenvolvimento. :

Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. (p.15)

No texto acima, a personagem está no caos, sem a dimensão do tempo, que não vai além de três dias na narrativa. Da essencialidade estereotipada e investigar um novo “ser”, a ficção clariciana passa pelos processos retóricos, os quais se tornam “elemento básico para a compreensão do fenômeno poético”.²⁰⁷ Há um confronto do temporal com o atemporal. Quer dizer: no plano do enunciado (fábula), há o tempo cronológico, ao passo que, no plano da enunciação (trama), há o

²⁰⁶ DUBOIS, J. et alii. *Retórica geral*, p.57-8.

²⁰⁷ SAMPAIO, M. L. P. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*, p.7.



psicológico/interior/, que dura e possibilita o discurso da modernidade. O conectivo *se* é constitutivo do paralelismo, que se centra como um dos pontos de significação maior. A linguagem dialética da sedução pela inteligência, a contínua fluidez do condicional *se* no discurso do mito-enredo fazem da plenitude apaixonada uma deformação de sua pessoa. Há a hipérbole: “o mundo inteiro”. Para representar o desajuste de sua largueza pessoal, a personagem usa a hipérbole e complementa o pensamento retórico que expressa o sentimento de infinitude perante os próprios desejos:

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele. (p.15)

Há no texto, algo agradável na linguagem da paixão e dos desejos. Aristóteles, ao enumerar as coisas agradáveis aos apaixonados, escreve:

A maior parte dos desejos vão acompanhados de algum prazer; quer nos recordemos de os ter experimentado, quer esperemos vir a experimentá-los, gozamos uma espécie de prazer. Assim os que têm febre e são atormentados pela sede sentem prazer tanto em se lembrarem que beberam, como em esperar que hão de beber.²⁰⁸

A inteligibilidade da linguagem mantém, segundo o filósofo de Estagira, na iniciativa de ter capturado o estrato neutro da palavra textualizada sem paixões. Na realidade, ele transmitiu em sua obra a objetividade do pensamento de dominação na sua época. Por caminhos, em parte, adversos ao estagirita, a ficção de **A paixão segundo G. H.** é viabilizada pela plausibilidade do tempo da narrativa, porque é pensamento contemporâneo e se fixa além do receptáculo verbal da palavra ou, pelo menos, assim se pretende ser situado no imaginário clariciano “historicamente, na fonte das experiências que conduziram ao novo romance brasileiro”.²⁰⁹

Nesse imaginário, entende-se por receptáculo verbal da palavra a forma e o conteúdo gramaticais da palavra. Derrida, que trabalha a metáfora da vida de forma mais estética do que filosófica, propõe buscar a

²⁰⁸ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, p.71.

²⁰⁹ PAES, J. P.; MASSAUD MOISÉS, *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, p.175.



etimologia, a raiz, a evolução semântica e morfológica para a palavra. Por exemplo, realizando a árvore etimológica da palavra *dever*, contesta Kant na afirmação do filósofo germano de que o *dever* é obrigação. O filósofo francês conclui que é obrigação é responsabilidade; a contra-regra é uma regra. Assim sendo, a regra a ser obedecida deve ser obedecida, porque o conceito de *dever* pode não ser confiável:

naquilo que ele estrutura na ordem da cultura, da moral, da política, do direito, até da economia (sobretudo quanto à relação entre a dívida e o *dever*): quer dizer, se é até que ponto pode-se confiar naquilo que o conceito de *dever* ordena em todo discurso responsável sobre a decisão responsável, em todo discurso, toda lógica, toda retórica da responsabilidade.²¹⁰

O imaginário clariciano, em seu contexto problematizador da religião e da literatura, em *A paixão segundo G. H.*, permite-nos crer que o conflito pelo sentimento de culpa, dogmatizado na visão judaico-cristã, é a verossimilhança atingida no mito-enredo: “Eu matara!. Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar? (p.58). O tempo é elemento catalítico do pensamento. José Paulo Paes, no seu estudo literário sobre *As horas nuas*, de Lygia Fagundes Teles, intitulado “Entre a nudez e o mito”, escreve sobre as questões de ordem psicológica e existencial em Clarice e Guimarães Rosa. Segundo José Paulo Paes, no primeiro plano de *A paixão segundo G. H.*, existe uma perquirição existencial interior. Complementamos a crítica: há, nessa perquirição existencial interior, a importância dada ao temporal, à temática do sofrimento, à retórica, à contextualização humana das palavras e à sagacidade satírica de sua linguagem denotadora de uma religiosidade oclusa. José Paulo Paes realça a angústia existencial em Guimarães e Clarice sem fazer especificamente a abordagem da linguagem dos autores:

Em Clarice Lispector e Guimarães Rosa é a perquirição interior e existencial, a angústia das opções que avulta no primeiro plano de, por exemplo, *A paixão segundo G. H.* ou *Grande sertão: veredas*.²¹¹

²¹⁰ DERRIDA, J. *Paixões*, p.16.

²¹¹ PAES, J. P. *Transleituras*, p.41.



Assim, a arte de narrar, em seu imaginário histórico, é feita de redefinições semânticas arrojadas. Os sinais de telégrafo sugerem a meta-transformação de sentidos, adversos ao que a palavra verbalizada traduz. Decodificada, a linguagem pode conter, nos sinais mudos, carga semântica ampliada:

“Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma linguagem que desconheço, sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem.”
(p.25)

Clarice Lispector escreve seu imaginário, valendo-se do romance arte da vida. José Paulo Paes mostra bem essa arte que trabalha a palavra-representação da realidade e a realidade representada na e com a palavra-arte:

Representação que tem a ver com a espinhosa questão da moralidade ou amoralidade da arte, quer com a questão não menos espinhosa do papel social, quer com a questão não menos espinhosa do papel social que cabe a esta desempenhar.²¹²

A palavra é sua arte, mesmo na imagem de um labirinto de pensamentos. Este labirinto converge-se na multiplicidade de idéias, juízos e raciocínios emitidos do imaginário feminino para o leitor. No encontro do amor, busca o divino, mas só pode ainda satirizar dele, porque, na realidade expressiva do real, perpetra encontrar o ódio no homem-símile do amor. A narrativa da subjetividade (metafísica) espelha a vida. De acordo com Ernesto Faria:

²¹² PAES, J. P. *Transleituras*, p.121.



Representar é uma das significações, por extensão, de *finco, is, ere, finxi, fictum*. *Fingo, is, ere, finxi, fictum* por sua vez é modelar em barro ou em matéria plástica, moldar, esculpir, reproduzir os traços, representar. No sentido figurado, é imaginar, inventar, produzir, criar, fingir.²¹³

A palavra e a coisa misturam-se num condensado e representativo ritmo pelo qual se mira o abismo não como o revelar de um encantamento de sons e significados narcisistas mas como a sedução de dominar o tempo lingüístico e o tempo na narrativa. Segundo Rogério Chociay:

(...) o ritmo, elemento vital de uma linguagem, não é privilégio do poema versificado, senão do poema em versos livres e também da prosa, pois ele sempre resulta de uma tensão entre um sistema expressivo e a criatividade verbal de um indivíduo. Cada prosador, cada poeta atingem-no e podem, graças a seu talento verbalizador, impregná-lo dos mais diversos e sutis matizes e requintes.²¹⁴

O leitor, sendo um ego oposto ou não à palavra textual, pode ver o objeto literário numa dimensão fenomenológica, ao sabor de um tempo cíclico na narrativa. Num estádio de espelho, a ficção ressurgue em uma imagem artística. A personagem protagonista é metáfora viva da vida real. Na opção ricoeuriana da hermenêutica, o texto: “construir um texto é construí-lo como um indivíduo”.²¹⁵ O *ethos* da ficção elaborado na personagem G. H. contorna a escultura da palavra de vida.

Satirizando a indiferença (neutralidade) que impinge à humanidade, o fanatismo do corpo, o mito-enredo pretendo ao *ad nauseam* enovela-se no simbólico código da linguagem, e representa a linguagem como percepção limitada dos sentidos humanos. Por este ângulo do imaginário lacaniano, a autora inicia a pesquisa do tempo na psicológica consciência de epifania do *ser* mesmo não podendo *ser*. Benedito Nunes exaure essa essencialidade temporal na narrativa:

²¹³ FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*, p.399.

²¹⁴ CHOCIAY, R. *Teoria do verso*, p.3.

²¹⁵ RICOEUR, P. *Teoria da interpretação*, p.89.



experiência temporal de narrar – que indica, também, o limite do “feitiço hermético” do texto romanesco quando tematiza o tempo, com a intenção de retê-lo no presente imóvel de uma súbita iluminação ou epifania para a consciência individual.²¹⁶

Observa-se, aqui, o paralelismo semântico. Interessante notar que, segundo Hênio Tavares, o paralelismo é:

A repetição de idéias e de palavras que se correspondem quanto ao sentido. Tautologia artística e não viciosa. Processo antiquíssimo, base da poesia hebraica e da lírica medieval portuguesa. É uma característica também de muitas composições de forma fixa, como a balada, o rondó, o rondel, o vilancete etc. Quando a repetição se faz de um mais versos inteiros, sem modificação alguma o paralelismo pode ser considerado “ritornelo”.²¹⁷

“Deste processo antiquíssimo, base da poesia hebraica e da lírica medieval”, projeta-se, na arquitetura de **A paixão segundo G. H.**, a arqueologia de uma ancestralidade humana. Nestes paralelismos, “qualquer forma de pensamento esbarra logo com a testa” (p.18). Assim, o conteúdo do mito - enredo passa por um novo crivo: a saga do homem na Terra desde os primórdios até os nossos dias.

A fala da personagem tece o sentido dos fatos, a forma kantiana do tempo (um esquema vazio a ser preenchido), o espaço *in loco* onisciente da história da vida animal no planeta. Há a concepção de tempo como durabilidade e existência, essência que não se atribui ao divino, conforme Espinosa, para quem: “É da natureza da Razão perceber as coisas sob um certo aspecto de eternidade”.²¹⁸

Os elementos tempo e espaço devem ser captados pela sensibilidade e não pela Razão, segundo a qual “tempo e o espaço não existem em si mas em nós”. O *shifter* “já que”, no texto abaixo de **A paixão segundo G. H.**, indica o destaque da locução conjuntiva subordinativa causal na função de partícula denotadora de tempo para o papel semântico de movimento e sustento. A partícula gramatical serve de “mourão” (termo usado em analogia a sustento) para tempo e o espaço na forma do mito-enredo. Surge um metassemema e deflagra-se uma concepção platônica do

²¹⁶ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p.10.

²¹⁷ TAVARES, H. *Teoria literária*, p.219.

²¹⁸ ESPINOSA, B. *CA – Ética II*. (Os pensadores, p. 158).



sparagmos entre a matéria carnal e o mundo sensível da *eidos* (visão) na narrativa:

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da visão dos meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que, pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha como uma crosta que si mesma endurece, a nebulosa de fogo que esfria a terra (p.19).

O mito-enredo, já delimitado em três partes, corresponde à: a) perda de uma antiga identidade e o crime contra a vida pessoal; b) agonia em consequência da supressão de identidade de G. H. e da barata, c) adjunção do tempo com a identidade restabelecida entre G. H. e a barata.

O ferimento da barata, a perda de identidade e a noção de tempo constituem os passos para a perquirição existencial que desencadeia no imaginário da Nova História, na história, tendo por base a perquirição sobre a morte na expressão escrita. A personagem confirma-se como fragmentada e se considera longe da “consciência do próprio corpo”, sem a essencialidade denominada, “terceira perna”. Assim, perdida sua “formação humana” corpórea de duas pernas e mais uma, que “pode ser substituída facilmente ‘como capim’”. Ela denomina essa “perna protetora” de “uma verdade” (p.18). O limite entre o “real” e o “imaginário” está na fixação do olhar e do ouvido no corpo humano. O mito-enredo transforma-se em dianoia (mito em movimento).

Para esse olhar fabulador do simbólico e para este ouvido presente onde houver o desejo de eternidade, o tempo cronológico decompõe-se no caos da origem. A autora perpetra o símbolo jungiano em G. H: o animal irracional tem sede de vida, mas o racional, na consciência da morte, quebra o elo entre o ambiente e a vida. A própria barata é símbolo de resistência. Numa dialética religiosa, numa resistência contra as ideologias convencionais sócio-religiosa, histórico-antropológica, artístico-psicológica, percorre uma caminhada bíblico-judaica pela seu interior. Clarice Lispector realiza um hino de amor à vida nessa obra de ideologia inovadora, de fortes referências bíblicas e de metáfora brilhante contra o

poder, de qualquer forma, ele se manifesta. Apreende-se, assim, a origem do próprio signo literário brasileiro, o barroco de Bento Teixeira.

Segundo Kênia Maria de Almeida Pereira, a resistência ideológica do judeu contra o poder temporal da igreja do século XVII residia na inteligibilidade criativa de escrituras judaicas. Os escritores, como Bento Teixeira e Antônio José da Silva, trabalharam as suas metáforas e legaram à posteridade o passado cultural. Também Octávio Paz alerta para o fato de que a dissolução do passado faz dissolver o homem. Na concepção dessa pesquisadora e crítica literária, o símbolo na literatura está na mesma ambiência jungiana de desejo ou conflito do inconsciente que, para o espectador deve gerar a vida, a arte, e estimular seu desenvolvimento:

Se para Freud o símbolo exprime, de modo indireto, figurado e mais ou menos difícil de codificar, o desejo ou os conflitos mais inconfessáveis do inconsciente humano, para Jung só é vivo o símbolo que, para o espectador, for a expressão suprema daquilo que é pressentido mas ainda não reconhecido. O universo simbólico deve ainda incitar o inconsciente, completa Jung, gerar a vida, a arte e estimular seu desenvolvimento.²¹⁹

Assim como o universo simbólico de Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o universo de criação da alegoria da barata sendo devorada, do símbolo da mão faz parte do imaginário histórico e da consciência literária, que expressa a afinidade européia kafkiana, portuguesa, européia da obra de Clarice Lispector. A alegoria da mão simboliza a aceitação do “amor”, que deve ser o Bem, citado: “em todas as religiões Deus exige ser amado”. O discurso do interior presente é centralizado no tempo como “essencialidade”. G. H. transfigura-se no tempo. Remonta à evolução histórica do homem do *homo* pré-histórico ao moderno. Como os ancestrais humanos que realizaram uma linguagem trabalhada, a personagem realiza a palavra portadora de um mundo melhor, pelo menos, no imaginário. A terceira perna é um metassemema e a palavra do real representa o real. Ela retorna, depois do *sparagmos* (alma e corpo se separam dilacerados pela dor da própria desumanidade) ao corpo humano.

²¹⁹ PEREIRA, K. M. A. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o judeu*, p.134.



Organiza-se, no pensamento, a imaginária expedição paleontológica com base em descobrir, nos fósseis de ancestrais, *do ser e não ser* humano, a precisão das formas de linguagem que servem à inteligibilidade da palavra. Aristóteles, decompondo a palavra e o poder retórico e/ou poético delas, separa-a como instrumento de dominação, constituição morfológica, frásica, sonora, ao passo que a ficção clariciana verbaliza a escalada estilística da palavra no nível de expressão do humano. “Buscando salvar o dia de amanhã” (p.19), decompõe-se a palavra em seu estado de dicionário e a transporta ao seu estado de arte: “A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. É preciso dizer o nome da vida. E eu quase disse.”... “meu único nível é viver”... (p.20) ... “Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido.” (p.21).

O discurso da ficção produz-se do conteúdo ensaístico filosófico. É útil observar, no entanto, a poesia que aflora nesse estilo figurado e que se envereda para a Nova História. A comunicação do conteúdo de uma tradição de cultura representa as manifestações populares e prossegue na relação substancial do significado/significante análogo-homológica “o vasto sistema que na língua popular assemelha o homem ao animal é ao mesmo tempo homológico e analógico”.²²⁰ É a personagem que mostra este sistema: “Meu único nível é viver”, como os animais irracionais, vive-se por viver.

Guirraud propõe que a distinção entre dois modos de significação fundamentais- analógicos e homológicos – é a chave da nossa cultura científica. Permite opor, por um lado, a ciência ao saber tradicional; e, pelo outro, a ciência às artes. Há ainda a mencionar, na singular “variedade” da ficção clariciana, a aproximação de “uma nova fase do naturalismo” da “expressão nova da corrente espiritualista”, que se costuma chamar nordestina no Brasil, mas é universal, na obra propriamente dita, pelas tendências a que chamamos espiritualistas. “Caracteriza-se em seu coração, em sua inteligência, está de tal modo marcado pelo amor de Cristo e pela compreensão da verdadeira caridade, que podemos colocá-los à vontade, como fiéis invisíveis do mesmo pecado

²²⁰ GUIRAUD, P. *A semiologia*, p.50.



espiritual.”²²¹ Segundo o crítico, Clarice Lispector (1920), “é personalidade singular em nosso romance moderno”.²²²

De espiritualidade singular, a linguagem de **A paixão segundo G. H.** mostra essa característica na confecção das imagens da personagem, na sua linguagem feminina e simbólica:

Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta era uma réplica bonita. Pois tudo isso é o que provavelmente me torna generosa e bonita. Basta o olhar de um homem experimentado para que ele avalie que eis uma mulher de generosidade e graça, e que não dá trabalho, e que não rói um homem: mulher que sorri e ri. Respeito o prazer alheio, e delicadamente eu como o meu prazer, o tédio me alimenta e delicadamente me come, o doce tédio de uma lua-de-mel. (p.35)

Assim, cogitamos não separar a constituição da linguagem do personagem ao *ethos diegético* e anexamos, desta forma, o nível fabular ao atorial. A função poética da linguagem ao que concerne à fala de G. H. mostra “este momento poético onde o signo se confunde com as coisas”.²²³ numa realidade terceira. “A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la-e como não acho”, “Mas – volto com o indizível”. (p.180)

Neste imaginário histórico cultural do belo e da arte, a palavra do mito-enredo tem como base a matéria corpórea ancestral do homem na sua vida terrestre pela óptica da História. O imaginário da ficção encontra-se no imaginário da ficção da História e da Ciência. Os historiadores, com o cientificismo do século XIX, anexaram à História, um determinismo hoje repensado pela História Humana: “Há três mil desvairei-me, e o que restaram foram fragmentos fonéticos de mim”. (p.26) Sob a transformação da vida primária para a de articulação da fala a ciência, explica como surgiu a humanidade. Na elaboração artística do seu mito-enredo, a autora faz um memorial da evolução primeira da natureza até o *homo sapiens*.

Com base na descoberta da mão para descer das árvores na selva e detectar a importância dos polegares opositores articulados, o mito-enredo de **A paixão segundo G. H.**, na retórica das palavras, representa a paixão

²²¹ COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*, v. 4, p.629.

²²² Idem, ibidem.

²²³ GUIRAUD, P. *A semiologia*, p.52.



do pensamento. Há escolha de uma metáfora original: “terceira perna que prende” (p.17). O numeral ordinal: terceira e o membro inferior: perna têm do seu campo semântico objetivo, a transferência para o novo sentido: amparo apoio. Esta perna é segura, ela prende e é desejada: “Eu quero ser presa”. (p.17)

Mesmo sendo arte, o imaginário literário resguarda o histórico, “como objeto da história” e “dos domínios vizinhos” (interdisciplinaridade): “a história pura e simples: história das religiões (a terceira perna, a mão estão relacionados com a busca do divino), a história da literatura (este é um romance incomum em nossa literatura), a história da arte”²²⁴. É o que exemplifica bem a fala da personagem: “Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão”.

A linguagem significativa do mito-enredo traduz um trajeto antropológico, no qual, “a literatura é o fenômeno humano da transformação da energia da consciência em *palavra do imaginário*”.²²⁵

Segundo Wendel Santos,

O mais necessário, para a permanência da literariedade, é ser a obra a manifestação vigorosa do imaginário do homem em coisa escrita: a exuberância da coisa escrita não tem de enfeitar o escritor a ponto de ele virar as costas para o imaginário. Esse é o drama arquetípico de Ulisses diante das sereias.²²⁶

O motivo agora do mito-enredo é a essencialidade: problematização do “desprezo pelos problemas dos homens” no tempo presente na narrativa. Assim, do primeiro ao trigésimo terceiro mini capítulos, que se assemelham a *interregnos bachianos*, ou a notas expressivas de um ode simbólico a Deus, êxtase do homem, a *dianoia* (segundo Salvatore, *dianoia* pode ser traduzida por pensamento - mito em estado imóvel) é constituída de um discurso da “memória”, de desdobramento de imagens, nas quais a imagem da explicação da morte perfaz o itinerário da anunciação dos “mistérios” da palavra de Deus na consciência abafada do

²²⁴ LE GOFF, J. *A história nova*, p.292.

²²⁵ SANTOS, W. *Os três reais da ficção*, p.83.

²²⁶ Idem, p. 117.



homem. É a morte física da matéria que dá à humanidade a convicção da liberdade social e a identificação com a vida.

O sono “eterno” (a morte) tem o referente “sono”: estado de quem dorme. No mito-enredo, a palavra “sono” é relacionada no único contexto ao micro espaço funcional de a) estado de quem dorme e de b) morte. No exemplo: “ir para o sono se parece tanto com o modo como agora tenho de ir para a minha liberdade” (p.22) O contexto varia tanto, que ora a autora dá à palavra um metaplasma de paixão, de patético, que impede a visão da verdade, ora a morte tem a semântica de sono. A palavra, no estado de dicionário, expressa o :além, os exageros da vida moderna que condenam o homem à morte.

A hermenêutica cristã posta-se diante da morte como explicação para a vida. O paradigma de tal estudo, na **Bíblia**, inteligibiliza-se no estado de paixão em Mateus: 26, 36-56. Consideramos a área semântica da palavra paixão: “sentimento excessivo, afeto violento; amor ardente, entusiasmo, grande mágoa; cólera, objeto de afeição intensa; vício dominador, parcialidade, alucinação, sofrimento prolongado; o martírio de Cristo ou dos santos martirizados”.²²⁷ O heperônimo de dor e prazer é: paixão, excesso, o que deve ser devolvido ao dono. Para Derrida, a dor, envolta sutilmente na explicação para a morte, é elemento essencial no discurso apofático:

Todas as místicas apofáticas podem também ser lidas como poderosos discursos sobre a morte, sobre a possibilidade (impossível) da própria morte, desse ser que fala e que fala daquilo que leva, interrompe, nega ou aniquila sua fala, assim como seu próprio *Dasein*. Entre a analítica existencial do ser-à-morte ou do ser-para-a-morte, em *Sein und Zeit*, e o que diz Heidegger sobre o teológico, o teológico e sobretudo acerca de uma teologia na qual nem mesmo aparece a palavra “ser”, a coerência me parece profunda e a continuidade, rigorosa.²²⁸

As duas faces do amor, a do bem e a do mal, são o caminho para se chegar à serenidade nessa paixão. A sensibilidade da personagem captura a importância da *via negativa* no seu discurso de informalidade

²²⁷ FERREIRA, A. B. de H. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Gama, 11.ª ed. (não pag.)

²²⁸ DERRIDA, J. *Paixões*, p.21.



gramatical, na segunda pessoa do singular, e no além da simbologia judaico-cristã:

Escuta sem susto e sem sofrimento: o neutro do Deus é tão grande e vital que eu, não agüentando a célula do Deus, eu a tinha humanizado. Sei que é horivelmente perigoso descobrir agora que o Deus tem a força do impessoal – porque sei, oh, eu sei! que é como se isso significasse a destruição do pedido!. (p.150)

Derrida vê que há no ateísmo e na religião o desejo de Deus. Ele é testemunhado na *indecidibilidade* (segundo nota de tradução de Nícia Adan Bonatti, este neologismo também é usado por Silviano Santiago no seu **Glossário de Derrida**, Francisco Alves, R. J., 1976) em “frases equívocas, de um equívoco essencial, significante”, que “não se deixa compreender na oposição dupla, binária, filosófica nem sendo isto e aquilo, bem sendo isto e bem sendo aquilo”.²²⁹ Segundo o filósofo francês, Deus está relacionado, pela via negativa, à experiência de lugar:

“em quase todos seus veios, judeu, grego, cristão ou islâmico, a *via negativa* conjuga a referência de Deus, o nome de Deus com a experiência de lugar. O deserto é também uma figura do lugar puro. Mas a figuração em geral diz respeito a essa espacialidade, a essa localidade da palavra.”²³⁰

No imaginário de **A paixão segundo G. H.**, a referência a Deus é arquetípica (modelar). Na narrativa, Deus está citado com frequência. Na realidade, a autora deixa claro que Deus está no tempo, no inferno, onde há vida: “E tudo isso é neste próprio instante, é no já. Mas ao mesmo tempo o instante atual é todo remoto por causa do tamanho-grandeza de Deus.” (p.126).(...) oh, talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos (...).” (p.77). Cumpre observar os arquétipos da imaginação na *wort* (palavra) do discurso apofático (discurso místico, cuja via negativa é a de afirmar negando), a impropriedade da linguagem, quando se refere ao tempo em que o futuro e passado não existem, porque ambos se fixam no presente. Assim, como em Santo Agostinho, o imaginário clariciano mostra que: “O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do

²²⁹ DERRIDA, J. *Salvo o nome*, p.10.

²³⁰ Idem, p.26.



futuro é a espera”.²³¹ Guiraud trabalha essa questão dos arquétipos da imaginação, que são temas profundos da imaginação poética, a partir das antinomias de Jung. Pode-se extrair a significação: os significado e significante dos signos isolados das temáticas, das metáforas e das imagens da Natureza, do Amor, da Morte etc. nos escritores. Aí, começa, segundo ele, a nossa percepção da existência humana entre signos e da consciência semiológica. Esta é, segundo o semiólogo, a principal garantia da nossa liberdade futura. “Mas por trás do que até hoje se concebia como signos isolados, reconhece-se agora a existência de sistemas de posições de onde esses signos extraem a sua significação”.²³²

Relacionamos esta significação, na linguagem do imaginário clariciano à da arte no estudo de Bosi, nas descobertas que se faz no silêncio:

“Como o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades para a memória da percepção da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder a buscas intensas ou sobrevir num repente de inspiração: *heureca*.”²³³

No imaginário clariciano (aqui podemos nos remeter ao imaginário na concepção de Bachelard), há os espaços em branco, os travessões, as interjeições, as imagens, as reticências, as metáforas e macrometáforas que fazem a retórica dos símbolos para expressar e comunicar o consciente e o inconsciente. O texto a seguir mostra o atemporal no silêncio, e a personagem o chama de “intervalo”: “Estou falando é de quando não acontecia nada, e esse não acontecer nada chamávamos de intervalo. Mas como era esse intervalo? (p.122)

Em **A paixão segundo G. H.**, o silêncio é a morte, o intervalo do tempo, o tempo presente, porque a linguagem jamais traduz a realidade da palavra, só o imaginável expressa a realidade:

Mas agora “recusa de baratas” eram meras palavras e eu também sabia que na hora de minha morte eu também não seria traduzível por palavra.

²³¹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p.323.

²³² GUIRAUD, P. *A semiologia*, p.101.

²³³ BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*, p.16.



De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este – a atualidade – isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora em mim. (p.82)

No campo da enunciação, a linguagem busca novos códigos “neutralizando as diferenças entre interior e exterior explicando o movimento simultâneo de atração e rejeição da palavra no texto”.²³⁴

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva? (p.71).

Este discurso, por “ser” artístico, tem a expressão “interior necessária” de arte. Bosi chama de “leitura neo retórico cerebrina” a leitura que “pode confundir a potência criadora de um poeta, ou a fantasia intelectual de um narrador, com o propósito deliberativo de ‘montar’ uma máquina de citações, alusões e paródias”.²³⁵ A obra de arte não tem função documental por “segurar a História”, não é romântica apenas por sustentar o crivo do subjetivismo, não é naturalista por se imbuir de uma linguagem natural e espontânea. É a obra da linguagem de expressão artística, de potência criadora:

(...) corpo, alma e vida são para isto: para a intertroca e êxtase de alguém. Inquietos, sentimos que estamos sendo usados a cada instante – mas isso acorda em nós o inquietante desejo de também usar. (p.155)

Não consagrado como clássico, o estilo artístico tem a sua própria norma estética. No texto acima, a tendência para a abstração na arte é resultado de um esforço do sujeito (a personagem) e de sua cultura perante o caos de uma existência aberta às surpresas do acaso e ao agulhão da morte. Assim, estilo seria o conjunto de elementos que derivam psiquicamente da procura de abstração.²³⁶

É conveniente destacar, como trabalho de hermenêutica, que o diálogo é transformado do tempo lírico, que é presente para o tempo dramático da memória ATEMPORAL: “É que eu não estava mais me

²³⁴ TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*, p.157.

²³⁵ BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*, p.21.

²³⁶ Idem, p. 31-32.



vendo, estava era vendo” (p.66). O tempo é sempre o mitologema ou o fator essencial para o domínio da palavra.

No imaginário artístico de **A paixão segundo G. H.**, há a narrativa do histórico. Nessa narrativa, a personagem mostra-se incomodada por ver a realidade em que se harmonizam o mal e o bem, num imaginário histórico, que mostra “uma civilização que se tenha como alicerce o salvar-se”, conforme se vê no texto abaixo.

É que é não estava me vendo, estava era vendo. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que se misture imediatamente o que se vê com o que se sente, toda uma civilização que tem como alicerce o salvar-se – pois eu estava em seus escombros. (p.67)

No imaginário da História Nova, o essencial não é o fato, mas a expressão do humano inserido no histórico do coletivo, do individual, das datas importantes e do cotidiano, dos movimentos organizados, e do caos mitológico, que explica ainda o comportamento desumano das guerras, não sobre o prisma do vencedor, mas do vencido.

À parte, é bem verdade que não deveria haver guerras, nem vencidos, nem vencedores. Não se pode entender porque o ser humano ainda preserva a consciência no caos, quando se vê diante de algo que exija um comportamento competitivo; pela subsistência, continua-se a morrer, tal qual se vê nos escritos mitológicos gregos e romanos. Possivelmente, a humanidade ocidental ainda retarda em deixar alguns de seus momentos para o silêncio.

É Ruth Guimarães que nos explica o que era o caos na mitologia grega:

O caos é a personificação da Vida Primordial, anterior à criação, no tempo em que a Ordem não tinha sido ainda imposta aos elementos do mundo recém criado. O Caos engendrou o Érebo, a Noite, o Dia (Hemera) e o Éter. Às vezes é dado como filho do tempo (Crono).²³⁷

Por outro lado, esse caos humano, não é silenciado na linguagem de Clarice. Na concepção de Zizi Trevisan, a linguagem clariciana confirma a

²³⁷ GUIMARÃES, R. *Dicionário de mitologia grega*, p.96.



natureza metafísica do *Silêncio* e ocasiona um intervalo entre a subjetividade e a realidade: “A linguagem surge, pois, como o intervalo entre a subjetividade poética e a força da realidade exterior”.²³⁸ Há uma metafísica no silêncio de Clarice na obra, e este é investigado na própria origem, de acordo com a fala da personagem: “nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (p.102)

De acordo com Abbagnano, metafísica é:

(gr. τα μετα τα φυσικά; lat. Metaphysica) – ciência primeira por ter por como objeto o objeto de todas as outras ciências, e como princípio um princípio que condiciona a validade de todos os outros. Por essa pretensão de prioridade (que a define), a metafísica pressupõe uma situação cultural determinada, em que o saber já se organizou e dividiu em diversas ciências, relativamente independentes e capazes de exigir a determinação de suas inter-relações e sua integração com base num fundamento comum.²³⁹

Nesse sentido, a personagem narra seu romance nessa busca metafísica de silêncio e da fala. O capítulo iniciado pela construção frásica: “É que o mundo todo vivo tem a força de um Inferno.” (p.27), mostra já uma tensão que atinge o dramático. O foco narrativo em primeira pessoa destaca uma “mulher de espírito” (p.36), voltada para o mundo externo. Aqui, ela não adora a si mesma, tem uma casa elegante, um “corpo espirituoso”. (p.36)

Há na sua busca um ponto de harmonia, intuitivamente, por talento próprio, ela adora a vida. Em latim, procuramos a explicação para o conteúdo dessa busca de G. H.. Como a palavra talento, que, na *Bíblia* cristã é moeda, mas também pode ser intuição, o significado para adorar tem três ramificações, e o centro dessas vertentes - o miolo em essência de rigidez, a palavra defunta, a palavra pronta, concluída - indica os dois lados da mesma palavra. De acordo com os verbetes do dicionário de Ernesto Faria:

²³⁸ TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*, p.158.

²³⁹ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.660-661.



adoro, -as, -are, -avi, -atum, v. tr. I – sentido próprio: 1) Dirigir uma súplica a, pedir (suplicando), implorar (...). II – Daí: 2) Adorar, prestar culto a, venerar. (...) 3) Venerar, admirar, reverenciar (...). **adorsus**, v. **adortus**.

adortus, -a, -um, part. pass. de **adorior**.

adorior, -iris, -iri, -dortus (**adorsus**) sum, v. dep.tr. I – Sent. Próprio: 1) Atacar, assaltar: *adoriri aliquem gladiis, fustibus* (...) “atacar alguém com espadas, com paus”. II – Sent. figurado: 2) Começar, empreender, tentar (...). Obs. Subj. Imp. *Adoreretur* (...).

Em **A paixão segundo G. H.** com significação dupla, como a do verbo adorar, a significação da palavra pode ser atingida pela via artística. Há, na obra, a referência de vários fatos interpretados por G. H. por meio dos desenhos deixados pela empregada na parede de um quarto. Esses desenhos remetem a personagem a uma nova significação de vida e de vivência com os outros. Na obra, a serviçal desenha a carvão, na parede do quarto em que dormia, um homem, uma mulher e um cão. O desenho chama a atenção de G. H., e as personagens do desenho “revelam” a ela a natureza primitiva da humanidade, como parte da História. O quarto provoca sensações fortes na narradora. Esse ambiente dá-lhe a sensação de estar por cima do apartamento, no décimo quarto andar de um prédio de classe média alta. O quarto é, segundo G. H., como um minarete. (p.45) Possui quinas laterais e é iluminado pelo sol, que era “fixo cortando com uma nítida linha de sombra negra o teto pelo meio e o chão pelo terço” (p.42) e de parede caiada, mas é o desenho que constitui o foco de observação e de leitura:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre. (p.43)

G. H. lia, “com surpresa divertida”, na parede, a revelação “hierática” dos tormentos e rebeldias advindas de sofrimentos passados e presentes em mensagem cripto-religiosa, no *renovatio* cosmogônico, como se o animal, o homem e a mulher pintados na parede fossem o *elan* criador de cultura. Naquele momento, superficialmente, revelam para G. H. “a linguagem” da empregada, o mito escatológico:

Passada a primeira surpresa de descobrir em minha própria casa o mural oculto, examinei melhor, desta vez, com surpresa divertida, as figuras soltas na parede. Os pés simplificados não chegavam a tocar na linha do chão, as cabeças pequenas não tocavam a linha do teto – e isso, aliado à rigidez estupidificada das linhas, deixava as três figuras soltas como três aparições de múmias. (...) Elas emergiam como se tivessem sido um porejamento gradual do interior da parede, vindas lentamente do fundo até terem sudorado a superfície da cal áspera. (p.43)

A empregada Janair é reconhecida pelo nome e pela espécie de ódio ou falta de misericórdia por G. H.. Em contraponto, G. H. revê em sua memória os traços físicos de Janair, como se a empregada mal existisse para ela, mesmo depois de seis meses de convívio. Três momentos identificam essa simbólica má convivência entre classes sociais diferentes.

- a) No primeiro momento, o nome da empregada, o rosto negro, os contornos físicos e internos passam quase despercebidos para a personagem.
- b) No segundo momento, o nome, o rosto, os traços físicos formam uma pessoa que, em segredo, deixasse ser usada passivamente.
- c) No terceiro momento, a passividade de Janair provoca asco e repulsa em G. H. pois a primeira se identifica com a outra na essência pretérita, através do desenho rústico.

A) Mas seu nome – é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. E olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. (p.44)

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados, que mal eram divisados no negror apagado da pele. (p.45)

B) (...) a figura na parede lembrava-me alguém que era eu mesma. (p.45)

C) Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente.

Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara. (p.47)

O traços físicos são vistos por G. H., quase sempre, com superficialidade. Em compensação, os traços psicológicos chegam “à matéria neutra da qual ambas são feitas”. A palavra “unha” sugere um metassemema. G. H. só vê a ponta do dedo de Janair. Unha é garra, e garra é raça no imaginário popular. A empregada é o invisível enformado, um círculo negro, massa escura, na constituição do interior e do exterior:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o avental vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (p.45)

Quando a personagem não silencia perante seus preconceitos, a literatura brasileira, no imaginário clariciano, cumpre seu papel histórico-social. Segundo Antônio Cândido, o escritor brasileiro tomou consciência de sua brasilidade social (logo, tornado um sentimento de nativismo e, pouco depois, de nacionalismo) após o exemplo deixado por Alcino Palmireno. Os escritores se reuniam em grupos e associações político-culturais e, mesmo fechados sobre ele mesmos, numa paixão exotérica, trabalhavam, pela pátria, como cidadãos. Então, de acordo com Antônio Cândido:

(...) Digamos pois que, a exemplo do melodioso Alcino Palmireno, o escritor começou a adquirir consciência de si mesmo, no Brasil, como cidadão, homem da “polis”, a quem incumbe difundir as “luzes” e trabalhar pela pátria. Assim tocamos no principal elemento com que se integram aqui, a princípio, a sua consciência grupal e o seu conceito social: o nativismo, logo tornado em nacionalismo, manifestado nos escritos e em toda a sorte de associações político-culturais que reuniram sábios, poetas, oradores e, ao contrário das velhas Academias os encaminharam para a ação sobre a sociedade, abrindo-se para o exterior por meio da paixão libertária, ²⁴⁰ quando fechadas sobre si mesmas pelo esoterismo maçônico.

²⁴⁰ CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e História literária, p.93-4.



Assim, em **A paixão segundo G. H.**, Clarice Lispector libera o papel social do escritor como, possivelmente, na qualidade de agente de denúncia contra preconceitos raciais. Esse comportamento de G. H. de fazer de Janair invisível, por ser pobre e ter cor negra, põe em discussão um assunto em que a literatura se faz veículo para debates para as disciplinas relacionadas à Sociologia, em que o literário, mesmo sendo entretenimento torna-se proposta cultural e educativa.

Segundo José Paulo Paes, “como a literatura de entretenimento faz parte da cultura de massa, uma boa maneira de conceituá-la é distinguir entre cultura de massa e cultura de proposta”. Prefere a designação de cultura de proposta à designação de cultura erudita. José Paulo Paes distingue uma e outra cultura pelo critério de originalidade. As obras da cultura de proposta oferecem ao leitor uma visão inconfundível e singular do mundo, uma problematização e aprofundamento literários como o **Ulisses**, de Joyce, e **A montanha mágica**, de Thomas Mann. Por exemplo, a *weltanschauung* dostoiévskiana e a balzaquiana constituem, cada uma delas, “uma solução original do permanente problema da representação literária.” Outro critério de diferença é o esforço. A cultura de massa lisonjeia o gosto dos consumidores e poupa-lhes o esforço de memória, sensibilidade e atenção. Um dos teóricos da cultura de massa, Donald Mac Donald, “distingue o *masscult*, que atenderia o gosto do povão, do *midcult*, antes afinado com o gosto da classe média”. Mac Donald erra, contudo, porque faz juízos de valores entre o primeiro, que ele chama ironicamente de falsificação comercial da Alta Cultura, de maneirismos de estilo, como o “**O velho e o mar**”, que se distingue da sobriedade dramática de **Adeus às armas**. Ambos, a *masscult*, que ele tipifica como *Kitsch* literário, e a *midcult* afinam com o gosto da classe média. Umberto Eco refuta a opinião de Mac Donald e mostra que o juízo de valor depende do juízo das pessoas de bom gosto. O *kitsch* literário não pretende substituir a cultura de proposta e não é:

arte com A maiúsculo, não pretende(m) mais do que suprir as necessidades do “consumidor médio [...] que, no fim de um dia de trabalho, pede a um livro ou a uma película o estímulo de alguns efeitos fundamentais (o arrepio, a risada, o

patético) para restabelecer o equilíbrio de sua vida física ou intelectual.²⁴¹

Embora a atribuição de literatura de entretenimento pareça crítica menos enfática nesse minifúndio da alta literatura de **A paixão segundo G. H.**, é bom lembrar que a obra pode ser caracterizada como cultura de proposta e, no futuro, quando longe das vicissitudes do regionalismo, arrolar com precisão, o que sejam *masscult*, *midcult* e literatura de proposta. Mesmo que proponhamos a síntese de “literatura como entretenimento, problematização e informatividade” estamos, por hora, recapitulando especificamente a questão da literatura na sua função de entretenimento. Quanto à proposta de informatividade, o projeto de cultura brasileira, que começa em 22, com a Semana de Arte Moderna, é, ainda, segundo José Paulo Paes, talvez, a “lei da obnubilação” formulada por Araripe Júnior que:

consistia em que o colono arribado à América ter de alijar a sua “bagagem de homem civilizado” e se animalizar “descendo a escala do progresso psicológico” - isto é, revertendo ao estado de barbárie-, a fim de “concorrer com os primitivos incolos” mais bem adaptados do que ele ao habitat selvagem.²⁴²

As artes e a ciência que vieram depois do modernismo abriram-se para as obras novas, a estilística de renovação, destacando-se a cultura do sincretismo e da mestiçagem brasileira reconhecida como tal por Sílvio Romero. Contra essa mestiçagem, há uma nota de crítica, na torre de babel, feita pelas grotescas emoções da cerebral personagem, G. H.. É o mito-enredo de **A paixão segundo G. H.**, a macro metáfora do tempo, em circularidade mítica, a idolatria do esclarecimento e da técnica, que emergem do passado e caminham para um futuro como uma nova barbárie.

No mais, o tempo da narrativa é de mudanças permanentes e rápidas. Em sendo intelectual engajada, Clarice Lispector, também com o papel social do escritor, compõe o retrato de uma sociedade política, na personagem rebelde. Segundo Florestan Fernandes, independente do jogo de troca do poder do governo na América Latina:

²⁴¹ PAES, J. P. *A aventura literária*, p.27.

²⁴² Idem, p.66.



A omissão na área vital da produção do pensamento, é a pior das fugas. E como já pregava o clássico Vieira, pecar por omissão é o pior dos pecados. O que esperar de uma sociedade ou de uma civilização nas quais os intelectuais assistem impassíveis à brutalização do homem, enquanto desfrutam, com ou sem requinte mas sempre com afinco, o seu “nível de vida” e os seus grandes ou pequenos privilégios?.²⁴³

Assim, a obra **A paixão segundo G. H.** é, possivelmente, resultado do papel social do escritor latino-americano, ainda que esse papel, simbolicamente, represente um pensamento de rituais judaico-cristãos, num tempo que se imagina eterno, segundo esse pensamento. O filósofo Mircea Eliade esclarece-nos que, apesar das diferenças entre os sistemas culturais, por exemplo, entre os hebreus e os mesopotâmicos, acreditava que o tempo é “cósmico circular, tal qual se apresenta no ritmo das estações e na regularidade dos fenômenos celestes”.²⁴⁴ A alma, no tempo circular, é andrógina e movida pelo espírito, num corpo de mulher:

E quanto a homens e mulheres, que era eu? Sempre tive uma admiração extremamente afetuosos por hábitos e jeitos masculinos, e sem urgência tinha o prazer de ser feminina, ser feminina também me foi um dom. (p.33)

Tal constatação leva-a a tirar a aquisição da própria escritura, para esclarecer a realidade biológica (próxima da ciência caricata burguesa) da natureza do bem. Se o mal é a compreensão para o bem diante da natureza, resta ao humano a consciência do tempo, a fala poética ou não, a escritura da palavra. Segundo Massaud Moisés:

palavra é sinônimo, na poesia trovadoresca galaico-portuguesa, de verso. Quando sem rima, o verso chama-se palavra perduda, equivalente às rimas dissolutas do lirismo provençal.²⁴⁵

Essa visão de eternidade torna o tempo, e, possivelmente, a **Bíblia** cristã, um poema, um discurso de grandiosidade poética. Rogério Chociay explica que, no discurso poético há imposição de certas pausas fixas, que, travando em pontos idênticos as linhas, anulam as possibilidades de seu avanço. Em nota de rodapé, esclarece:

²⁴³ FERNANDES, F. *Circuito fechado*, p.104.

²⁴⁴ MIRCEA ELIADE, *Mito e realidade*, p.50.

²⁴⁵ MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, p.303.

o nome *verso* tem origem no latim *versus* (de *vertere*, = retornar), que tinha o significado de *volta*, *retorno*. À custa de diversas conotações que veio a assumir na língua latina, tais como *sulco* (do arado), *linha*, *fileira*, *renque*, etc., a palavra prestou-se a designar a linha do poema: qual o suco do arado, ela volta sempre sobre si mesma.²⁴⁶

A questão da eternidade pode ser representada pela arte. O artístico real imortaliza o homem, no imaginário. É uma das preocupações do próprio cérebro humano, a problematização do eterno. É um questionamento biológico do homem, assim como a sua consciência do tempo e seu poder da fala. O estudo das funções do cérebro talvez explique porque a palavra humana tenha que se revestir do divino para ser inteligível, mas não “vivível” e comunicável. E a dificuldade de se lidar com a palavra também acontece na Nova História até que se desmembra uma parte da História que, desde Marx, objetiva a se realizar séria e com estilo no campo das artes, no do social, no da religião, no da economia, no da comunicação. A obra de Marx e Engels, **História**, organizada por Florestan Fernandes, mostra esta razão, na obra de Clarice. Longe de ser dogmática ou rebelde, na contra-regra da regra ao dogmatismo da **Bíblia**, a escritura do romance tem a sugestão de consciência em fluidez de elucubração. Flui, um pouco, no nível dos costumes, do que Marcel Mauss chamava de corpo (maneira de se alimentar, de se vestir, de morar etc.), o que foi e continua sendo o programa de estudo do homem selvagem e do homem cotidiano. Como é esse o material de comparação do nosso trabalho, compete-nos deixar claro que, pela óptica da História Nova: “A escola francesa de sociologia de Durkheim exercera grande influência sobre os **Annales** quando do nascimento destes”.²⁴⁷

Ao contrário deste positivismo, a História Nova também estuda a vertente da consciência revolucionária. Com dignidade, Marx e Engels escrevem:

O homem é um ser genérico [os autores explicam em nota de rodapé que ser genérico é o que tem a essência do gênero, o ser da espécie, a essência de espécie] não só na medida em que teórica e praticamente faz do gênero, tanto do seu próprio quanto das demais coisas, o seu objeto, mas

²⁴⁶ CHOCIAIY, R. *Teoria do verso*, p.1

²⁴⁷ LE GOFF, J. *A história nova*, p.46.



também – e isto é apenas uma outra expressão para a mesma coisa – na medida em que se relaciona consigo mesmo como com o gênero vivo, presente, na medida em que relaciona consigo mesmo como com um ser *Wesen* universal e por isso livre.²⁴⁸

No imaginário clariceano, as elucubrações da personagem, postas em discussão relacionada a tais assuntos da Nova História, revelam-se como essência do histórico. Há, na obra, a união entre Deus e os seres vivos, a liberdade de *Ser* pela aceitação interior do elo de vida e de morte, a frente e “o avesso de um crime”: o ressurgir da vida na circularidade *ilusória do tempo*, na vida biológica e trágica das espécies no planeta.

O episódio aparentemente banal em que G. H. relata o seu aborto revitaliza o gesto humano retido na memória coagida pela cisão entre a própria natureza dominada, com a natureza da barata ao abandono da essência livre que esconde, no ventre da fêmea, a vida a recomeçar de novo a existência.

Deve-se esclarecer primeiro o que é essência. De acordo com Abbagnano, essência é:

em grego: *τιεστιν*, em latim *essenta*, em francês *essence*, em alemão *Wesen*, em italiano, *essenza*, entende-se essência por um termo que dá resposta à pergunta: *o quê?* Quando a resposta da pergunta, “o que é o homem”, “é um animal racional” não há simplesmente uma resposta ao que é essência mas sua essência necessária, sua substância. O homem é o homem porque é racional e não pode ser necessariamente homem se não é racional, aí está sua essencialidade. A accidentalidade reside no caráter de significado. O homem não é homem porque é bípede. Aristóteles chama de *to ti en einai* (*quod, quid erat esse*) no *Metafísica* e estabelece uma relação identificável do objeto significado pelo sujeito e do objeto significado pelo predicado. As coisas têm essência e as formas lingüísticas, significado. Desde o século XIII, o verbo é a cópula entre a accidentalidade e a essencialidade de dois termos, portanto, sua razão predicativa. Vale dizer que alguma coisa é o que é.²⁴⁹

No imaginário clariciano, vê-se a personagem lutar contra seu próprio *Sein*, na superioridade de humano, como se uma articulação sua com a natureza fosse somente instinto dominador e de destruição. No tempo da narrativa, quando há a referência a um aborto feito pela personagem, há também um momento cronológico impreciso. Assim,

²⁴⁸ MARX K.; ENGELS, F. *História*, p.154-5.

²⁴⁹ ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*, p. 358-362.

quando G. H. se identifica ao insosso da barata, a essência da personagem e a do tempo são a da barata:

E reconhecia na barata o insosso da vez em que eu estivera grávida.

-Lembrei-me de mim mesma andando pelas ruas ao saber que faria o aborto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um aborto. Mas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia, enquanto parava olhando nas vitrinas os manequins de cera sorridentes. E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. Quando eu caminhava, quando eu caminhava eu o carregava. (p.95)

Neste ponto do diálogo, a personagem evoca a situação em que esteve frente a frente com o médico que fez seu aborto. A narrativa também sofre uma cisão, pela metade, sem tempo de explicar com sinais de pontuação lingüística. Interrompida, como o gravidez, a fala desfocaliza-se da primeira pessoa do discurso para uma segunda pessoa gramatical. Esta segunda pessoa de tratamento: *o senhor*, comum na fala oral no Brasil, desde o início ao trecho final do romance não mais aparece na narrativa:

Durante as intermináveis horas em que andara pela ruas resolvendo sobre o aborto, que no entanto já estava resolvido com o senhor, doutor, durante essas horas meus olhos também deviam estar insossos. Na rua eu também não passava de milhares de cílios de protozoário neutro batendo, eu já conhecia em mim mesma o olhar brilhante de uma barata que foi tomada pela cintura. Caminhava pelas ruas com meus lábios ressecados, e viver, doutor, me era o lado avesso de um crime. Gravidez: eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move. (p.95-96)

A personagem é o *Ser* no “alegre horror da vida neutra que vive e se move” a existir entre outras existências. Convém acentuar a conceituação de essência, ao nos referirmos à personagem. De acordo com o dicionário de Abbagnano, na concepção de Husserl, essência é a essência necessária ou substancial de Aristóteles captada por um ato de intuição, análogo à percepção sensível. A distinção entre essência e existência é uma das doutrinas típicas da Escolástica do século XIII. Exposta pela primeira vez por Guilherme de Alvérnia, em *De trinitate* (1223-1228), foi criada por Avicena (século XI), para distingui-la do aristotelismo, que identificava o ser, ou a existência, com o ato e o ato com a forma. Como há sempre a

temática da busca do divino, relacionada com as questões da essência humana e da eternidade, procuramos compreender melhor esta proposta histórica no imaginário clariciano, em Avicena e em Maimônides (este último um médico talmudista judeu do século XII). Para Avicena, Deus é necessário em si mesmo porque nele “as coisas finitas” existem em virtude da necessidade divina. Maimônides modifica a doutrina no sentido de reduzir a existência a um acidente da essência. São Tomás afirma que tudo que existe, existe por participação no ser, e esse ser é Deus. Averróis contesta Avicena, e Duns Scot, São Tomás. Os dois estabelecem uma dimensão maior à essência do divino, pois, na concepção de ambos, na realidade há essência no que é real. Ockham diz que a existência pode ser ou não ser. Já para Heidegger, tal distinção serve para definir a natureza do homem. Assim, a natureza humana do ente (do ser-aí, *Dasein*, do homem) consiste no seu ser para. A *essentia*, no que é possível falar do ser, deve ser entendida a partir do ser (existência) (*Sein und Zeit*). A separação real entre a existência e a essência, é que o modo de ser do homem, a existência, só pode ser esclarecida e compreendida a partir do fato de que o homem está aí (existe) no mundo e entre os outros entes.²⁵⁰

Assim, no imaginário clariciano, a essência e a eternidade humana são discutidas como um ensaio do existencial. Para Heidegger, no existencialismo, a questão do tempo está ligada ao “onde”: “é o espaço pré-espacial, que é a condução primeira através da qual dá-se um possível onde”.²⁵¹ No entanto, há neste existencial a crença, a busca do divino, que pode estar no próximo, no outro Ser humano. A se contrapor com o existencialismo, para a personagem, Deus é e existe, de acordo com essência da humanidade, neste imaginário histórico da obra:

Meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já me deste? E sou eu que não posso dar o passo para mim, mim és Coisa e Tu. Dá-me os que és em mim. Dá-me o que és nos outros, Tu és o ele, eu sei, eu porque quando toco eu o ele. Mas o ele, o homem cuida do que lhe deste e envolve-se num invólucro feito especialmente para eu tocar e ver.” (p.141)

²⁵⁰ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 362-363.

²⁵¹ HEIDEGGER, M. CA - *Conferências e escritos filosóficos*. (Os pensadores, p.266).



Há, neste trecho do imaginário clariciano, uma intuição do ato do divino (dá-me o que fizes. Ou já me deste?”), na essência do humano, através do outro; a preocupação dos escolásticos, pois Deus é e existe como ato e forma, no humano: (Tu és o ele), Deus é num estado de Ser. (“para eu tocar e ver”)



SEGUNDA PARTE: O tempo e a obra



A FUNÇÃO DO MITO NA LITERATURA E NA NOVA HISTÓRIA: IMAGEM, MITO, SÍMBOLO.

Traçamos, na segunda parte de nosso trabalho, uma grade para as referências históricas do imaginário. Desenvolvemos, ao longo desta grade, o pensamento simbólico, nesta realidade terceira. É preciso acrescentar que a imagem, o mito e o símbolo distinguem-se no caminho do histórico. A linguagem e o mito, na obra, mostram que o mito, como pensamento semi-histórico, estabelece, na narrativa, o ponto de fronteira entre a arte, a ficção e a História para que o imaginário da literatura e o imaginário da História sejam realçados. A importância do fato reside na função do mito, tanto na Literatura quanto na História. O mito ocupa, como a matéria, três dimensões no espaço da narrativa. A função do mito na Literatura é crítica, porém paradoxal, de mensagem simbólica. A simbologia da mão, na obra, é um resultante de uma tensão interna. O intelecto seleciona o aceitável. O ritmo cantante; a imagem animada das plantas, animais e pessoas; a alusão do barro, matéria primária da vida, a profissão de G. H., os movimentos sutis de criação do tempo, são ingredientes do que temperam o discurso em forma de esquema de **A paixão segundo G. H.**:

Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam. Era uma barata tão velho como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda. Olhei a boca: lá estava a boca real. (p.59)

-É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu saindo do meu mundo e entrando no mundo. (p.67)

“O tempo freme como um balão parado” (p.84), “era uma lama onde se mexiam **com lentidão** insuportável as raízes de minha identidade” (p.61).

Nesse discurso feito de esquema, consideramos esquema como “uma forma, uma figura” do discurso. O discurso já é ação. Como essência da Nova História e da História do romance, o discurso exige o repensar dos limites entre a ciência e a criatividade, a criação (frutificação, fertilidade) do belo, do grotesco e da arte. Ultrapassa o tradicional, faz-se de palavra e de imagens, como a careta amarga da personagem, a saborear a matéria branca e insossa da barata. Não se uniformiza o belo contido em máximas civilizatórias. No romance, o mito está em função e em significação do pensar e admitir a linguagem do belo. Segundo Massaud Moisés:

Mito (grego *mithos*, fábula, narrativa, ação). Pondo-se de lado o vulgar e pejorativo sentido de “lenda”, “ficção”, “ilusão”, o vocábulo “mito” guarda uma “ambigüidade” que tem dado azo a intensa e ardente discussão, ainda longe de esgotar-se ou de apresentar sinais de cansaço. Um esforço discriminativo que se desejasse organizado e coerente, deveria iniciar-se pela separação das perspectivas segundo as quais o problema tem sido focalizado: a Filosofia, a Lingüística, a Psicologia, a Teologia, a Antropologia, a Crítica têm sido alguns dos principais prismas escolhidos pelos especialistas no assunto.

Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a palavra que designa um estágio do desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte. Corresponderia à história do que se passou *in illo tempore*, a narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo.²⁵²

Em **A paixão segundo G. H.**, as máximas civilizatórias esquematizam o tempo na memória ancestral, que se projeta das referências da História na narrativa. Essa memória flui, no primeiro plano, do belo e do grotesco, no segundo plano, do estético. Há um caminho metafísico onto-teológico da estética de esquema. Investigamos em Abbagnano que estética é:

(in. *Aethetics*, fr. *Esthétique*, al. *Aesthetik*, it *Estetica*).
Com esse termo designa-se a ciência filosófica da arte e do belo. O substantivo foi introduzido por Baumgarten por volta de 1750, num livro (*Aesthetica*) em que se defendia a tese de que são objeto da arte as representações *confusas*, mas *claras*, isto é, sensíveis mas “perfeitas”, enquanto são objeto do

²⁵² MASSAUD MOISÉS, *Dicionários de termos literários*, p.342.



conhecimento racional as representações distintas são conceitos.²⁵³

Inicia-se o traçado estético da Nova História na história, em fluidez gradual, como se a narrativa fosse uma imagem que se contornasse lentamente depois de unidos os traços essenciais de uma pintura:

Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me faz manusear o proibido tecido da vida. É proibido dizer o nome da vida. E eu quase o disse. Quase não pude desembaraçar de seu tecido, o que seria a destruição dentro de minha época. (p.20)

Há, já de início, a expressão esquemática: tremor de linhas, e uma palavra-esquema: civilização. Para explicar a presença da metafísica, localizamos o foco semântico da expressão linguística. Nele, o interesse religioso é metafísico. De acordo com Abbagnano:

Platão esclarece que o ponto comum entre todas as ciências está numa ciência maior, a metafísica e nela a dialética. Para Aristóteles, metafísica é "a ciência que vem antes da física e da matemática e que fornece a todas as outras ciências o fundamento comum, o objeto a que todas elas se referem ou os princípios dos quais todas elas dependem. A caracterização moderna de "ciência daquilo que está além da experiência" confere uma das atribuições históricas do termo. As atribuições são como ontologia, teologia e como gnosiologia.²⁵⁴

Nesse foco semântico de religiosidade a autora acentua a presença do mito em sua narratividade. Segundo Mircea Eliade:

os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva contrária à do século XIX, por exemplo. O conceito de fábula, invenção, ficção, foi aceito como o aplicado pela sociedade arcaica onde o mito designa, ao contrário, uma "história verdadeira" e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo.²⁵⁵

Esse autor, numa tentativa de conceituar o mito, conclui que a definição mais próxima é de uma narrativa de uma história sagrada. Os personagens são entes sobrenaturais e, graças à intervenção desses seres, que o homem é sexuado, cultural e mortal. O mítico revela a sacralidade

²⁵³ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.367.

²⁵⁴ Idem, p. 661.

²⁵⁵ MIRCEA ELIADE. *Mito e realidade*, p.7.



das ações dos personagens. O mundo de hoje vive a irrupção do sagrado, embora compreender o mito seja a dialética de uma categoria dos nossos contemporâneos. O mito oferece, para a sociedade tradicional, um modelo de conduta humana.

História sagrada é verdadeira, porque é real no sentido de tradição. Torna-se o mito cosmogônico e mito cosmogônico exige um recomeçar um fim, embora o mito cosmogônico e a História do sagrado possam ser provados pela realidade. Mito e História são história do sagrado, não ainda revelados aos não iniciados, como as mulheres e as crianças, no sentido de origem, como objetos eróticos do sagrado. A função do mito e da História do sagrado é justificar o comportamento da humanidade, diante do amor. Segundo Octávio Paz:

O amor e a mulher ocupam em ambos os movimentos um lugar central: a plena liberdade erótica alia-se à crença no amor único. A mulher abre as portas da noite e da verdade; a união amorosa é uma das experiências mais altas do homem e nela o homem toca as duas vertentes do ser: a morte e a vida, a noite e o dia.²⁵⁶

Para revelar o abissal da História sagrada, o imaginário de **A paixão segundo G. H.** tem fragmentos históricos que estabelecem, depois de coesos, o belo e a arte de “fazer história” com base na metafísica:

Uma barata tão velha que era imemorial. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo da geleira – a resistência pacífica. (p.52).

Numa visão metafísica, a vida biológica corresponde a uma necessidade humana, à eternidade, à resistência à morte, ao desafio de ter de sobreviver numa atmosfera inóspita como a dos tempos primordiais. Com esta visão metafísica, a arte de Clarice anuncia a saga do homem na Terra. A humanidade é mais nova que a barata na Terra. Há, na estética, sem obliterar do belo na escolha das palavras, a narrativa em que há uma

²⁵⁶ PAZ, O. *O arco e a lira*, p.299.



invasão da História, com as referências aos dinossauros, à formação das jazidas de carvão e petróleo, ao avanço e recuo das geleiras e mostra esteticamente, os vícios da humanidade que a História tradicional preserva em suas narrativas.

Para André Carvalho e Ary Quintella: num primeiro plano, a estética “origina-se do estudo racional do belo”, pois a arte e a natureza vivem, na narrativa, o tempo presente e utilizam os seus serviços. A arte é a senhora do tempo.

Um francês, Souriau, em *Art et Verité* (Arte e verdade) verificou: o cômico, o grotesco, o dramático, o patético, o nobre, o extravagante não são *fabricados* pela natureza. Ela, em geral, *fabrica* o tranqüilo, o sereno.²⁵⁷

De acordo com os autores acima citados, a capacidade de produzir metafísica é a qualidade para que um artista seja verdadeiro. Não se confunde com a arte feita pela natureza, porque a natureza não sabe, e nem pode saber, que tipo de metafísica pode produzir.²⁵⁸

Vemos, assim, já uma dominação da arte, numa alternativa do dramático, a arte e a realidade (verdade) numa realidade imaginária, num ritmo de tensão, em que se domina a natureza, como aquilo que comove acima do dramático, provocando paixões. Estamos já observando que, no “tripé estável” do ser humano estão as paixões, o simulacro, a imaginação, está um aspecto sedutor da personagem, aspecto que exacerba do ideal cristão.

Segundo o ideal cristão, a realidade é obscurecida quando os pensamentos do amor estão trancados no íntimo para não serem partilhados. Na primeira carta aos coríntios, capítulo 13, versículos de 1 a 13, São Paulo trata desse tesouro, que é a opção da graça eterna do divino.²⁵⁹ Não há como negar que a personagem clariciana se faz atrativa, através da linguagem do imaginário da História, em que o cérebro parece trabalhar mais com uma de suas funções biológicas: “Talvez tenha sido esse tom de pré-clímax o que via sorridente fotografia mal assombrada de um rosto cuja palavra é o silêncio inexpressivo, todos os retratos de

²⁵⁷ CARVALHO, A.; QUINTELLA, A. *Arte*, p.53.

²⁵⁸ Idem, p.53-6.

²⁵⁹ *BÍBLIA SAGRADA*. Paulinas, p.1259.



peçoas são um retrato de Mona Lisa. (p.31). É ponderável estabelecer um parâmetro para a função cerebral em destaque no texto. Jacques Monod, francês, prêmio Nobel de biologia, relaciona cinco funções ao cérebro. A quinta é a de representar, “simular acontecimentos exteriores ou programas de ação do próprio animal”. O animal é o homem da linguagem do ilusório e do real biológico, dominação do natural:

Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento. Foi com ele que aprendi. Se é pensamento esta hora entre latidos. Os cães latem, começo a entristecer porque sei, com o olho já resplandecendo, que irei. Quando de noite ele me chama para o inferno, eu vou. Desço como um gato pelo telhado. (p.132)

A própria escolha da palavra é feita sob uma certa relação com a língua natural (no texto há referência ao estado de pré-clímax). Na teoria da linguagem de Hjelmslev, que faz um estudo na língua natural falada, utiliza-se o termo “relação”, empregado essencialmente nos termos que atribuímos à palavra função. Função é o papel representado por um termo, uma relação entre dois termos. A “disjunção” (ou...ou) e a conjunção (e...e) entre ambos no signo são devidamente denominados pelo lingüista de correlação e relação: “Por correlação entenderemos portanto a função ou...ou, e por relação a função e...e.”²⁶⁰

Função é o papel representado por um termo em relação a outro, no mesma significação da matemática, como em Hjelmslev. A função do mito é o papel representado pelo tempo no contexto lingüístico e nos motivos e temas de **A paixão segundo G. H.**: “As baratas se roem e se matam e se penetram em procriação e se comem num eterno verão que anoitece – o inferno é um eterno verão que fervilha e quase anoitece.” (p.127) O mitologema é o tempo. O papel representado pelo tempo prioriza a cultura religiosa no imaginário literário e histórico. Octávio Paz teoriza que a superioridade de ordem não material, mas espiritual, do Surrealismo, está no fato de que este é o movimento poético deste século que “proclamou o lugar cardeal do amor único em nossas vidas”. A pensar de acordo com Octávio Paz, **A paixão segundo G. H.** tem como uma das suas principais

²⁶⁰.HJELMSLEV, L. T. CA - *Prolegômenos a uma teoria da linguagem. Textos selecionados.* (Os pensadores, p.190).



características “a proclamação do lugar cardeal do amor único em nossas vidas” e o objeto do amor abjeto e voluptuoso é o Deus na concepção judaico-cristã: “Só a misericórdia divina do Deus poderia me tirar da terrível alegria indiferente em que eu me banhava, toda plena.” (p.129). Octávio Paz concebe o amor como uma chama. Adverte sobre os obstáculos que se opõem à escolha do amor, os preconceitos sociais e morais, as diferenças sociais e a alienação. Cita Marx, que atribuía o conceito de alienação ao capitalismo. Marx, que era discípulo de Hegel, formulou o conceito de alienação como a ausência de nós mesmos. Segundo Breton, alguns poderes (talvez fantasmas) nos desalojam “usurpando o nosso verdadeiro ser” e nos fazem viver uma vida “vicária”, tal qual a personagem clariciana vive: “Por um amor tão grande que seria de um pessoal tão indiferente – como se eu não fosse uma pessoa. Ele queria que eu fosse com Ele o mundo.” (p.130). Para Hegel, viver sem rosto, não ser o que é, isto é alienação e ela nasce de uma cisão. Para explicar o que é cisão, Octávio Paz mostra que Kostas Papaionnou explica-a de forma mais sucinta ao fundamentar o princípio de que:

a concepção judaico-cristã desvalorizou a natureza e a transformou em objeto. Ao mesmo tempo rompeu o laço orgânico entre o homem e a Cidade (a Pólis). A razão moderna generalizou a cisão: depois de ter oposto o espírito à matéria, a alma ao corpo, a fé ao entendimento, a liberdade à necessidade...²⁶¹

Para usar um discurso estético, o amor é a peça reinante, a peça que corresponde ao rei no xadrez de **A paixão segundo G H.**:

A noite é toda a minha vida, entardece, a noite feliz é toda a minha vida triste – rouba, rouba de mim o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, se é que ainda há tempo, pois ao roubar o ginete tive que matar o Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria do assassinato me consome de prazer. (p.132)

Como artista da sedução, a autora recria, um pancalismo do amor. Pancalismo é “a teoria de Baldwin que preconiza o belo como valor essencial do qual decorrem os demais valores”.²⁶² “Ou tudo isso é ainda eu estar querendo o gozo das palavras das coisas? Ou isso é ainda eu estar

²⁶¹ PAZ, O. *A dupla chama: amor e erotismo*, p.126-127.

²⁶² ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.741.



querendo o orgasmo da beleza extrema, do entendimento, do extremo gesto do amor?" (p.145)

Acrescenta-se que técnica de fabulação aproxima-se de **Clarissa** e de **O tempo e o vento** de Érico Veríssimo porque,

trai na sua arquitetura a presença da composição multimoda e sucessiva da novela, embora a muitos respeito seja exatamente o oposto dela, sobretudo no exame espectral que faz da burguesia em decadência.²⁶³

A personagem tende a unir peripécias a peripécias em "deseroização" de si mesma. Sem caráter formado, há nela um "atributo pícaro" de **Macunaima** de Mário de Andrade, num nível superior de emoção estética, embora, é óbvio, com fisionomia nova, como sinal dos tempos e das naturais mudanças operadas nas estruturas sociais. Para o leitor atento, a imagem é de uma personagem de classe média a representar as paixões do homem contemporâneo, em que o corpo impávido reguarda uma alma, um espírito. Essa alma, contornada pelo invólucro do corpo, torna-se altamente apaixonada pelo corpo. Encontramos em Abbagnano a concepção de paixão para entender melhor a inteligência (aqui, inteligência tem sentido de espírito e alma) apaixonada de G. H.. Segundo Abbagnano:

Paixão (in. *Passion*, fr. *Passion*, al. *Leidenschaft*, it. *Passione*). Esse termo pode significar: 1º o mesmo que afeição, modificação passiva no sentido mais geral do grego *παθος* e do lat *passio* (para este significado não confundir afeição e paixão porque o primeiro ultrapassa o campo das propriedades da alma; paixão é alteração da alma que pode transpor obstáculos morais e sociais embora Santo Agostinho afirmasse que a alma comporta impassibilidade), 2º O mesmo que emoção, significado em que foi empregado quase universalmente até o século XVIII, até que foi determinando o significado específico que hoje possui; 3º ação de controle e direção por parte de determinada emoção sobre toda a personalidade de um indivíduo humano.²⁶⁴

É possível distinguir, nesta paixão, em que o emocional cobre toda a personalidade de G. H., o fato de que, mesmo sendo rica, a personagem é emoldurada por aura pungente, um simulacro de desprezo por um mundo que pretende abraçar:

²⁶³ PAES, J. P.; MASSAUD MOISÉS. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*, p.178-179.

²⁶⁴ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.739.

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada "cobertura". É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se toda a cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes e luzes úmidas, nada aqui é brusco; um apartamento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (p.34)

A simbiose espacial entre G. H. e o apartamento simboliza a alma feminina no seu *locus amenus*. A casa para a protagonista é parte de sua individualidade. O significado de ambiência torna-se o signo dela mesma, nesta obra que é romance com laivos de novela, tanto pela ambiência burguesa quanto pela aura extrema de dor e sofrimento. Em contraponto, para José Paulo Paes, há uma oposição espacial entre a novela e o romance:

Massaud Moisés, que é quem melhor tem versado entre nós o problema de diferença entre novela e romance, a extensão não é o principal traço diferenciador daquela em relação a este, e sim a estrutura de uma e do outro, sobretudo a oposição entre a horizontalidade e verticalidade.²⁶⁵

Em sendo mais novela, como romance, na concepção de José Paulo Paes, há oposição entre significante e significado, mas as "virtualidades simbólicas da heróina" em "deseroização" fazem uma espécie de imagem em abismo do tempo e aí reside o conflito romanesco. O tempo devora a carne em ciclos, como os deuses antigos, que exigiam holocaustos humanos, mas receavam os olhos das vítimas humanas porque sabiam que, atrás do véu, existia a morte. G. H., sendo mulher, traz em si um estigma de dominação, nem que seja esse estigma coisa do divino. Ela é fraca, o criador é homem. Há, na filosofia, uma explicação para a dominação cultural, as nuances emocionais, em maior intensidade, nas mulheres. A própria sociedade impõe uma delicadeza que, por vezes, beira ao patético, para a fêmea. Segundo Adorno,

²⁶⁵ PAES, J. P. *A aventura literária*, p.138.



A explicação do ódio contra a mulher, enquanto criatura mais fraca em termos de poder físico e espiritual é marcada na testa pelo estigma da dominação²⁶⁶.

É possível que toda a auto-condenação da personagem de **A paixão segundo G. H.** seja o individual desequilibrado de muitas mulheres, em decorrência de uma vida social mais reservada (este é um passado muito recente no histórico latino-americano: as mulheres eram mais voltadas para a educação de filhos, de arrumação de casa, enquanto os homens saíam para trabalhar ou divertir). Confinadas a uma linearidade mítica do tempo, as mulheres, por cultura e educação, condenam-se a um espaço confuso (espaço é a união do vazio e do intervalo entre uma ação e outra como na física, a conjuntura de vácuo e astros. Tal visão histórica ainda é realidade no mundo de hoje.

Resta uma ainda uma ruminação metafísica de um domínio do individual e do coletivo. É aí que reside o mito. Ele ressurgue sempre quando o esclarecimento é obscuro, quando o mana, o espírito que move, não é nenhuma projeção, mas o eco do real, quando o símbolo deve arrefecer. O céu e o inferno passam a simbolizar o sagrado, passam ao domínio dos homens, dos sacerdotes. Nesse domínio dos cosmos, na visão ocidental, a imagem também se faz presente. Para Adorno:

A doutrina dos sacerdotes era simbólica no sentido de que nela coincidiam o signo e a imagem. Como atestam os hieróglifos, a palavra exerceu originariamente também a função da imagem. Esta é a função para os mitos. Os mitos, assim como os ritos mágicos, têm em vista a natureza que se repete. Ela é o âmago do simbólico: um ser ou um processo representado como eterno porque deve voltar sempre a ocorrer na efetuação do símbolo. Inexauribilidade, renovação infinita, permanência do significado não são apenas atributo de todos os símbolos, mas seu verdadeiro conteúdo. As representações da criação nas quais o mundo surge da Mãe primordial, da Vaca ou do Ovo, são, ao contrário do Gênesis judeu, simbólicas. A zombaria que com os antigos ridicularizaram os deuses demasiadamente humanos deixou incólume seu âmago. A individualidade não esgota a essência dos deuses.²⁶⁷

Há aí o mito teogônico dos sonhos. O mito teogônico órfico do oriente, pelo qual o mundo tem a imagem de um gigantesco animal, é matéria do sensível, manifestado por obras de artistas e pensadores.

²⁶⁶ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.106.

²⁶⁷ Idem, p.30-1.



Todavia, seja qual for a imagem que o ser humano tenha do cosmo, as interrogações epistemológicas históricas e literárias, expressas e decodificadas de formas ininteligíveis no *oxímoron in continuum* dos fatos, são, muitas vezes, a imagem da burrice, a revisitação superficial às pedras das arquiteturas conservadas nas pirâmides, nos palácios, nas igrejas. Essas pedras têm a essência do humano, mas são descritas, relatadas ou dissertadas, fria, amarga e superficialmente pela narrativa da História tradicional. Já para a personagem de Clarice, o tempo circular refaz uma outra história na Nova História, a fabulação de um tempo sagrado, oriundo de um humano-divino, que sempre se renova: "A vida pré-humana divina é de uma atualidade que queima" (p.105-6). Possivelmente, esta vida pré-humana a se renovar preserve mais o humano, advinda de uma burrice herdada de narrativas históricas, em que o único plano é o poder da humanidade sobre a humanidade, a destruição de um Dom, que é a própria vida, armazenada no tempo e no cosmo. Segundo Adorno:

A burrice é uma cicatriz. Ela pode se referir a um tipo de desempenho entre outros, ou a todos, práticos e intelectuais. Toda burrice parcial de uma pessoa designa um lugar em que o jogo dos músculos foi, em vez de favorecido, inibido no momento de despertar.²⁶⁸

A escrita da História que é transmitida às crianças é manipulada por interesses econômicos, e ela preserva, de forma ambígua, a escrita da cultura. O esclarecimento pela ciência ou/e pelas artes, é feito por meio de velhas e novas desmitologizações e mitologizações, numa atitude pueril diante das responsabilidades.

Segundo Adorno, a criança emite perguntas sem fim em decorrência de uma dor secreta, por não saber expressar corretamente o pensamento. Em decorrência de tal dor, seu desempenho é interrompido, no jogo de músculos, desde o nascimento, mais tarde na condenação das perguntas, na imitação do choro. A criança torna-se rica em experiência, mas estará sempre em estado de carência. Se canalizada, a sua ferida ou dor secreta direcionada à realização de suas vontades, como contraponto, a superfície da ferida se enrijece e torna-se insensível com o tempo. Aí; na medida

²⁶⁸ ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*, p.240.

maior da estupidez, em vez da pedra, o insensível a ser narrado com arte ou com ciência pelo humano, o humano amontoa no caótico, a arquitetura em carne viva dos tempos imutáveis, nos quais a ferida primeira é lançada pela narrativa do insensível histórico. No imaginário histórico, esse não é o caso da personagem de Clarice Lispector, porque ela ama a vida, adora e narra o histórico pelo sensível da arte, como no texto abaixo:

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam elevações sempre mais escarpadas, diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre as mercadorias, expostas na rua. (p.112)

Na História tradicional, as narrativas mostram afecções decorrentes do comportamento inconsciente do indivíduo humano, ficam na História como testemunho de uma admissão: “todo ser vivo se encontra sob a força que o domina”: prevalece o poder econômico, frio e refratário à vida biológica. No texto de **A paixão segundo G. H.**, essa força se condensa num mistério temporal, o mito da circularidade do tempo enuncia-se como o motor em moto contínuo. O espaço em espiral não se fecha em seu interior, mas está contido no espaço hermético do círculo. Exteriormente, o círculo é escuro mas, em seu interior, forma-se uma clareira. A personagem G. H. contorna a figura de um espiral, que incita a imagem de uma metáfora sinestésica palatal. A largura, a altura e o comprimento da espiral são fechados pelo círculo negro como a suscitar a imagem circular de um tempo imemorial:

“E porque minha alma é tão ilimitada que já não é eu, e porque ela está tão além de mim – é que sempre sou remota a mim mesma, sou-me inalcançável como me é inalcançável um astro. Eu me contorço para conseguir alcançar o tempo atual que me rodeia, mas continuo remota em relação a este mesmo momento. O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já. (p.126)

Para Santo Agostinho, o tempo é compreendido desde que não se pergunte o que ele (o tempo) é. Segundo o doutor da inteligência da

Igreja Católica, o Criador existe antes de todos os tempos. O que nos é revelado pelo divino, através do tempo, é a consciência de nossa mortalidade, porque Deus é o único que não é mortal. Os anjos são superiores ao tempo.²⁶⁹ Em *A paixão segundo G. H.*, o tempo que existe no cronológico é o psicológico da memória ancestral de G. H.: “Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? E que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? Isso me horroriza, como a ti”. (p.123)

A personagem tem a visão temporal de acordo com Santo Agostinho, o tempo é compreendido quando se fala nele, mas se fosse possível conceituá-lo: “não existiria o passado se nada passasse, não existiria um futuro, se nada devesse vir; e não haveria o tempo presente se nada existisse”. O santo interroga à sua alma humana de que modo o passado e o presente existem, se passado, não mais existe e, se futuro ainda não. Para o filósofo africano, o presente é percebido nos intervalos de tempo mais breves ou mais longos, é medido em sua duração mais breve e mais longa para depois concluir qual é o dobro ou o triplo dessa duração, este é simples, aquele dura tanto quanto o outro. Essa duração não é a de cem anos, nem a dos meses do calendário, “nem somente o dia”, porque o sol pode parar e o tempo continuar a passar. As pequenas e as grandes realidades são vistas na medida e na duração do tempo. Conclui que o passado e o futuro existem na mente, como coisas verdadeiras, porque o que se vê não é a coisa em si, mas a imagem que tem dela:

“Quando narramos os acontecimentos passados nós os tiramos da memória. Mas não são os fatos em si, uma vez que são passados, e sim as palavras que exprimem as imagens que os próprios fatos, passando pelos sentidos, deixaram impressos no espírito.”²⁷⁰

Em discordância ao pensamento dos filósofos pitagóricos: Platão, Aristóteles, Fílon etc., que diziam que o tempo é o movimento do sol e das estrelas, Santo Agostinho contrapõe-se: “Se os astros parassem e a roda do oleiro continuasse a mover-se, deixaria de existir o tempo para medirmos

²⁶⁹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p.321.

²⁷⁰ Idem, *Ibidem*.



as voltas dele? Assim, o tempo se realiza no espírito. O tempo que se acaba está no domínio da memória.²⁷¹

Já para Espinosa (sic), duração não depende de Deus e é:

o atributo sob o qual concebemos a existência das coisas, criadas, enquanto perseveram em sua atualidade. Disso decorre claramente que entre a duração e a existência total de uma coisa há apenas uma distinção de Razão. Quanto mais se subtrai a duração de uma coisa, tanto mais se subtrai, necessariamente sua existência. Para determinar a duração nós a comparamos com a duração daquelas coisas que possuem um movimento certo e determinado. Esta comparação chama-se tempo.²⁷²

Espinosa (sic) faz a imagem do tempo anelando-o à eternidade e à duração. As imagens em **A paixão segundo G. H.** são como as imagens temporais de Espinosa, mas estão religadas ao aspecto psicológico do cronológico e têm por base o discurso da memória. As declarações de amor advêm do questionamento metafísico da morte e da antropomorfização de Deus. Esse Deus exige ser amado e respeitado em todas as religiões e constitui um dos temas do romance: “

Como cegos que tateiam, nós pressentimos o intenso prazer de viver.

E se pressentimos, é também porque nós nos sentimos inquietamente usados por Deus, sentimos inquietantemente que estamos sendo usados com um prazer intenso e ininterrupto- aliás a nossa salvação por enquanto tem sido a de pelo menos sermos usados, não somos inúteis, somos intensamente aproveitados por Deus; corpo e alma e vida são para isso: para a intertroca e o êxtase de alguém. Inquietos, sentimos que estamos sendo usados a cada instante – mas isso acorda em nós o inquietante desejo de também usar.

E Ele não só deixa, como necessita ser usado, ser usado é um modo de ser compreendido. (Em todas as religiões Deus exige ser amado.) (p.155)

No plano estético, o amor em **A paixão segundo G. H.** é a essência do divino, uma busca infinita, uma paixão pela vida, pelo divino: Deus é ininteligível para os homens mas é, possivelmente, o autor da vida. Na ficção clariciana, a busca do divino tem por base o artístico:

²⁷¹ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, p.315-333

²⁷² ESPINOSA, B. de. CA - *Tratado da correção do intelecto*. (Os pensadores, p. 45).



E eu queria não morrer mas ficar perpetuamente morrendo como gozo de dor suprema. Eu estava no inferno atravessada de prazer como um zunido baixíssimo de nervos de prazer.

E tudo isso – oh, horror meu –, tudo isso se passava no largo seio da indiferença...Tudo isso se perdendo em si mesmo num destino em espiral, e este não se perde a si mesmo. Nesse destino infinito, feito só de cruel atualidade, eu, como uma larva – na minha mais profunda inumanidade, pois o que até então havia escapado fora a minha real inumanidade – eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole. (...)

(...) O que ainda me assustava era que até mesmo o horror impunível ia ser generosamente reabsorvido pelo abismo do tempo interminável, pelo abismo das alturas intermináveis, pelo profundo abismo do Deus: absorvido pelo seio de uma indiferença. (p.125)

Há, no texto acima, uma visão poética da realidade temporal. Deus, responsável pelo tempo, é indiferença perante o horror que se promove como inumano no humano. A continuidade da vida, exige uma eternidade da morte. Há que morrer alguém para que outro nasça. Há que viver o germe para que viva o humano e vice-versa. Vida e morte se consagram num plano intocável para o humano. O existencial em Clarice comunga com o existencial sartreano, enquanto se revela como arte, não como dogma anti-religioso. É a artista que fala em Deus, e ele é o Artista. Segundo Sartre, que bem mostrou esta visão do artista como Criatura:

*Cela veut dire que je ne me suis pas comporté en artiste. Pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont choses au suprême degré; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante; c'est cette couleur object qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet imaginaire.*²⁷³

Isto é o porquê da busca do divino (o divino distanciado por Sartre) mesmo dominando as cores, as tintas sobre a paleta o artista, vê o além, a paixão. Ultrapassando a visão do que faz um artista em Sartre, em **A paixão segundo G. H.** não há se confundir a leitura artística do divino com a arte sob a ótica existencialista. Há o amor, no divino e no humano, e ele se imbuí de raiva e paixão pela eternidade:

²⁷³ SARTRE, J. P. *Qu'est – ce que la littérature?*, p.13.



O leite da vaca, nós o bebemos. E se a vaca não deixa, usamos a violência. (Na vida e na morte tudo é lícito, viver é sempre questão de vida-e-morte.) Com Deus a gente pode abrir caminho pela violência. Ele mesmo, quando precisa mais especialmente de um de nós, Ele nos escolhe e nos violenta.

Só que a minha violência para com Deus tem que ser comigo mesma. Tenho que me violentar para precisar mais. (...) Tenho que me violentar até não Ter nada, e precisar de tudo; quando eu precisar, então eu terei, porque sei que é de justiça dar mais a quem pede mais, minha exigência é o meu tamanho, meu vazio é a minha medida. Também se pode violentar Deus através de um amor cheio de raiva. (p.155)

Na escritura desta obra de Clarice, o contínuo artístico simboliza-se como palavra da arte em busca do divino. No entanto, a autora pode expressar e comunicar a linguagem da criatividade numa realidade terceira. Recupera-se, na arte, o papel decisivo da memória de uma nova *arqué*: o essencial que precede a existência humana, o passado, “o retorno à origem”. É o chamado *regressus ad uterum* que os mágicos e xamãs realizaram, em carne e osso. Faz-se na literatura o que a moderna psicologia adota como método. O paciente toma a posição fetal e a respiração segue o ritmo da corrente sangüínea.²⁷⁴ É a escritura, ou seja, o testamento do não doutrinário. Longe de, um dia, ser veiculada através da cultura de massa, sua escritura é cultivada por imagens sutis numa ambiência literária de cultura de proposta. Faz-se refinamento, em contraponto à cultura de massa.

Luís Costa Lima tenta responder à pergunta: “em que consiste a cultura de massa”? Há um relacionamento da cultura de massa com a industrialização. Vê que há um fenômeno que relaciona a sociologia, a História e a Antropologia com a industrialização cultural. Para o crítico e teórico, a história não responde à interrogação. Antes de desistir de abordar a história, escreve ele que, segundo H. Pirenne “contruir a história é narrá-la”. Já, escritura é ruptura com a ideologia da sociedade, é contra o convencionalismo. A função da narrativa em prosa literária ou histórica é expressar o velho e o novo, isentado, o máximo possível, do absoluto, quanto à questão da visão de mundo. É preciso ligar os fragmentos da inconsciência burguesa e religá-los ao humano da história ou da História.

²⁷⁴ MIRCEA ELIADE. *Mito e realidade*, p.82.



Ainda, Luís Costa Lima mostra que Marc Block, sem divergir de Pirenne tocou no cerne da História: “O historiador não pensa apenas o ‘humano’(...). A história assim, (...) se nutre do tempo, (...) como um rio cujo leito pode-se esconder mas nunca deixar de fluir. Em seu aspecto genético e de interdisciplinaridade, no qual o histórico se imbrica ao sociológico e vice-versa, é privilegiado o documento involuntário, por exemplo: as construções, as comidas, as roupas, a religião. Privilegia-se a falta de sentido do propósito consciente de testemunhar (...) por ser o menos suscetível a fraudes e distorções”.²⁷⁵

Tanto o historiador quanto o sociólogo desconfiam da cristalinidade dos fatos. A fala do historiador não é o prolongamento da fala dos homens mas a busca da fala oculta-se sob o que eles falaram.²⁷⁶

Destacando o imaginário da literatura com o da História, a essencialidade do romance, sabemos que os romances desde a sua existência, são gêneros burgueses pela temática da evasão e pelo individualismo. No entanto, este é um romance em tom de ensaio. Quem nos mostra bem este renascimento do romance como temática de um tempo em que, como todos os outros, há um pensamento do tempo, nutrindo-se do tempo, como a História. Quem se nutre do tempo é a História, segundo Luís Costa Lima: a história se nutre do tempo entendido como desdobramento contínuo, onde cada geração recebe a tocha portada pela geração dos antepassados e corre para levá-la à seguinte.²⁷⁷

O tempo, sem deixar de fluir como um rio, é o mitologema no imaginário da História em **A paixão segundo G. H.** e o imaginário prioriza a temática da cultura, a cisão de valores, a quebra de paradigmas. Segundo Mircea Eliade, o temor de uma catástrofe provocou o fenômeno da “destruição da linguagem”, como aconteceu na pintura:

Ao contemplar algumas obras recentes, tem-se a impressão de que o artista quis fazer *tabula rasa* de toda a história da pintura. Mais que uma destruição, é uma regressão ao caos, a uma espécie de massa confusa primordial. E, não obstante, percebe-se que o artista está à procura de algo que ainda não exprimiu. (...) Nenhum dos grandes artistas

²⁷⁵ LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*, p. 17.

²⁷⁶ Idem, p. 18.

²⁷⁷ Idem, ibidem.

modernos, como o homem primitivo, acredita na degeneração e no iminente desaparecimento de sua arte. Desse ponto de vista, sua atitude assemelha-se à dos "primitivos": eles contribuíram para a destruição do Mundo *deles*, do Universo artístico deles – a fim de criar um outro. Ora, esse fenômeno cultural é extremamente importante, pois são sobretudo os artistas que representam as verdadeiras forças criadoras de uma civilização ou sociedade.²⁷⁸

Mircea Eliade escreve que da cultura de massa ressurge o mito, principalmente na *mass media*, na qual o Super homem encarna, nas histórias em quadrinhos, os ideais do decadente homem moderno. Luís Costa Lima faz esta análise: cultura de massa e *mass media* deve "consistir numa reflexão empreendida dentro da história".²⁷⁹ Segundo Mircea Eliade, "apesar das descobertas da História, do despertar da consciência histórica do judeu- cristianismo, o mito sobrevive na historiografia".²⁸⁰

Numa referência histórica, assim se expressa a personagem de **A paixão segundo G. H.**:

Eu sabia que as baratas resistiam a mais de um mês sem alimento ou água. E que até de madeira faziam substância nutritiva aproveitável. E que, mesmo depois de pisadas, descomprimiam-se lentamente e continuavam a andar. Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiam na marcha... Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu já o cobriam vagarosas. (p.52)

Nesta caminhada poética, uma imagem do tempo vai ganhando contornos, a linguagem de **A paixão segundo G. H.** arquiteta mais um dos pontos de coesão com o tempo do homem na Terra. As palavras esquemas são: "um triângulo incompreensível". "Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível". (p.26) A partir daí, a personagem busca, no tempo, o sagrado, "como fonte e repetição. Como poeta, ela afirma: "terei de alcançar minha consciência de vida exterior a um ponto de crime contra a minha vida pessoal". (p.26) Ainda para ela, ir de encontro ao mundo era "como a explosão dos instantes, com data, e não a continuação de uma interrupção" (p.27). Assim, o sagrado torna-se um crime contra a vida pessoal, a existência

²⁷⁸ MIRCEA ELIADE. *Mito e realidade*, p.69.

²⁷⁹ LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*, p.15.

²⁸⁰ MIRCEA ELIADE. *Mito e realidade*, p.102.



poética, cheia de contradições. Butor afirma que, “no mundo sagrado, mitológico, “cheio de contradições”, “o poeta é aquele que percebe que a linguagem e com ela, todas as coisas humanas estão em perigo”.²⁸¹ Ainda, segundo Butor:

A palavra atrai o olho para o lugar onde ela está escrita que será um foco de imagem. No cinema, há, hoje em dia, a superposição da escrita, do som, da fala e a atenção à pronúncia dessa fala. O *close up* faz com que se leia nos lábios de um ator. Hugo declarava que os livros eram uma transformação moderna da arquitetura, uma arquitetura tornada plenamente móvel pelo fato de ter sido por sua multiplicação, liberada de seu lugar (...) O livro nos permite vencer o tempo e o espaço.²⁸²

A lenta imagem do tempo é desenhada no percurso do humano em busca do sagrado. A terceira realidade se torna mais viva, é uma imagem em ritmo de aceleração. No entanto, no interior da imagem o tempo é de lentidão, na memória de sua personagem. A ficção persegue o itinerário contra o ponteiro do relógio. Há um túnel, como o cérebro, a ser escavado. Prossegue-se pelo recuo do tempo no túnel em espiral. Retorna-se no tempo, à história do homem primevo que se expressa na escrita hierática:

Uma possível queda naquele quarto de silêncio constrangeu-me o corpo em nojo profundo – tropeçar fizera de minha tentativa de fuga um ato já em si malogrado – seria esse o modo que “eles”, os do sarcófago, tinham de não me deixar mais sair? Eles me impediam de sair e apenas com este modo simples: deixavam-me inteiramente livre, pois sabiam que eu já não poderia mais sair sem tropeçar e cair.

Num próximo passo, a palavra esquema é: desenho hierático: E olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara.” (p.44) Segundo Jean Vercoutter, “a escrita é mesmo produto exclusivo da civilização egípcia e que nasceu nas margens do Nilo”²⁸³ e chegou até nós sob três formas diferentes: a hieroglífica, a hierática, o demótico. “É através da escrita hierática, essencialmente pictórica, que nos chegou a maior parte dos textos literários, administrativos e jurídicos”.²⁸⁴

Segundo Victor Hugo:

²⁸¹ BUTOR, M. *Repertório*, p.29.

²⁸² *Ibidem*, p.241-2.

²⁸³ VERCOUTTER, J. *O Egito antigo*, p.28.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 28.

Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia trabalha com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primitiva palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla idéia compreende tudo.²⁸⁵

A fala da personagem de *A paixão segundo G. H.* mostra o distanciamento desse tempo é este tempo é de revelações, a palavra do grotesco, dramática. "É pois o grotesco, uma das supremas belezas do drama."²⁸⁶ Numa fase dessa caminhada pelo tempo, a personagem localiza em si, a violência assassina da linguagem dos homens primevos em competição fisiológica com a fome voraz da natureza, na linguagem de violência imposta à natureza. Para Roberto Reis, o signo, que é a palavra, reduz a realidade multifacetada e polimorfa, a um único termo. Neste sentido a linguagem não só metaforiza o real mas o falseia. Em contraposição, a linguagem organiza e articula o real. Pensamos que é real a linguagem e a cultura de que ela faz parte, porque, inserida na ordem simbólica, assume um caráter humano e social,²⁸⁷ como na fala de G. H.:

(...) - há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria -, toda uma vida de atenção acuada reunia-se agora em mim e batia como um sino mudo cujas vibrações eu não precisava ouvir, eu as reconhecia. Como se pela primeira vez enfim eu estivesse ao nível da Natureza. (p.57)

A caracterização da consciência da narradora vai pontilhando a linha do passado. Há o paralelismo do verbo haver. Observamos o nível de consciência individual na fonética da consoante *H*. O som da consoante, em língua portuguesa, já observamos anteriormente, só pronuncia-se como letra do alfabeto. Se imiscuída a outras letras, na formação de palavras, perde a função de consoante (exceto depois da letra *n*). O signo verbal se apropria do objeto, deslindando o mecanismo de sua dominação. O desenho do tempo prossegue pela imaginação da personagem como arquitetura temporal. Há um solilóquio, aqui. O solilóquio é

²⁸⁵ HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*, p.16.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 42.

²⁸⁷ JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*, p. 66.



intelectualizado pelo drama da ação do tempo. Há, na realidade viva no passado, um liame metafórico que o prende ao presente. A narradora é já a narratária (narratária é a narradora acompanhada de mensagem).

Numa fase seguinte, a imagem do tempo prossegue. A voz da narradora é um cantochão, voz arquitetônica que se torna monotônica. E seu retrocesso no tempo, se torna um intervalo. Não se divisa qual o intervalo entre o longo e o breve. A voz é dominante, própria de uma inteligência feminina em nível de inteligência masculina. Há já, na ficção, o lema de Horácio, o *ut pictoris poesis*, o desenho da funcionalidade do tempo na narrativa. A narratária faz um jogo intertextual. Ela se dirige à mão, focalizando-se, no mesmo nível de igualdade- o eu e o tu se tornam uma só pessoa, dirigindo-se a ela na segunda pessoa gramatical:

— Perdoa eu te dar isto, mão que seguro, mas é que eu não quero isto para mim! toma essa barata, não quero o que vi.

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada — diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando.

Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria- prima e plasma seco, que ali estava, enquanto eu recuava para dentro de mim em náusea seca, eu caindo séculos e séculos dentro de uma lama — era lama, e nem sequer lama já seca mas lama ainda úmida e ainda viva, era uma lama onde se remexiam com lentidão insuportável as raízes de minha identidade. (p.61)

Os parâmetros imagísticos são a natureza com visão física e espiritual. Há a verdade mais universalizante na mesma concepção de Derrida que insiste na fragilidade da linguagem. Na linguagem há a realidade insuficiente e estéril. Embora o signo seja a metáfora de outras metáforas, ele pode recompor a linguagem. Em consequência do vácuo resultante do conflito entre a palavra e a coisa, os poetas são levados a reconhecer a realidade em sua essência e a realidade imaginária. Lógica e fantasia traduzem uma realidade literária: a ficção. A enunciação da imagem é o sentir poético, a identidade profunda admissível e satírica. A linguagem rompe com os modelos canônicos e preconiza uma evolução, a ausência de paradigmas. A natureza é bela, a mesma na fruição do oculto entre o sublime e o grotesco.

Num próximo passo, os pontilhados vão sendo preenchidos em prosseguimento contínuo. O tempo continua a formar o trajeto mítico da paixão. O inelutável cimenta o desenho arquitetônico do tempo sagrado e vivo. Para a ficção há o pressuposto de uma metalinguagem. Há mais aproximação temporal com o presente em relação ao passado pré-histórico e faz divisar um caminho percorrido com o pensamento simbólico da arte através dos fatos e relatos da História:

Segura minha mão, cheguei ao irredutível com a fatalidade de um dobre - sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo-Oriente. (p.65)

Há no romance **A paixão segundo G. H.**, possivelmente, o método que consiste em desconstruir o tempo para reconstruí-lo no presente.

Pontilhando este universo configurado em dois tipos de materiais: o psicológico e o histórico, a personagem, arquiteta um plano fotográfico para falar das suas observações diretas da História. A arte tem seu aura de valor cultural. Segundo Walter Benjamin:

Desde a pré-história, os homens são construtores. Muitas formas de arte nasceram e, em seguida, desapareceram. A tragédia apareceu com os gregos para morrer com eles e não reaparecer apenas sob a forma de "regras". O poema épico, que data da juventude dos povos, desapareceu, desapareceu na Europa em fins do Renascimento. O quadro nasceu na Idade Média e nada garante que deva durar indefinidamente. Mas a necessidade que têm os homens de habitar é permanente. A arquitetura jamais conheceu paralisações. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte e não devemos perder de vista seu modo de ação se queremos considerar a relação que liga as massas com a obra de arte.²⁸⁸

Está quase arquiteturado o desenho simbólico do tempo, no imaginário histórico, pelo qual se traça o esboço humano de uma busca de Deus, no mundo literário e histórico. A dimensão espacial física em que mora a personagem está em função do espaço psicológico na memória da protagonista. G. H. habita o último andar de "uma superestrutura e mesmo construído no ar era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida" (p.72). O desenho está preenchido nos pontos

²⁸⁸BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da cultura de massa*, p. 237.



essenciais. Desta vez o desenho percorre a curva de uma parábola, uma curva côncava como numa montanha russa:

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

O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois da catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo (p.73).

Sabemos que a personagem se refere ao tempo porque ela o enuncia. No capítulo há sempre atribuição a “ter perdido tudo que tinha”, “as horas de ontem”, “havia séculos vinha acontecendo”, “se desassociando um milímetro por século”, “ontem sem aviso houve o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada”, “não sobre os escombros pois até os escombros haviam sido deglutidos pelas areias”. Há sempre uma sugestão temporal. O tempo é fluido gotejante e está pontilhado em uma curva convexa, numa teia sedutora. O desenho toma o contorno da teia, a arte contabiliza o tempo da vida vivida na terra e a palavra esquema é: civilização, está num museu imaginário. A mão que o pinta é a da personagem e a personagem contorna ora lentamente, ora mais rápido que a velocidade da luz, o quadro projetado da História na história. A magia de um espelho projeta a imagem trabalhada, numa “revolução artística”, numa “comunicação pictórica”, como, ao se referir ao se referir ao campo da abrangência das diversas artes entre si, citando como exemplo o trabalho de Malraux, diz bem Marshall Mc Luhan:

André Malraux popularizou recentemente a noção de revolução da arte de nosso tempo no seu *Le musée imaginaire*. Seu tema é o de que o livro de imagens pode abranger hoje em dia um âmbito maior de arte do que qualquer museu. Trazendo para uma esfera portátil um tal âmbito de arte, contudo, ele chegou a mudar a visão da pintura por parte do pintor. Não se trata novamente, de uma simples questão de mensagem, imagem ou conteúdo. O livro de imagens como um museu imaginário adquiriu para o artista um novo significado técnico, exatamente como para o espectador a comunicação

pictórica significou um desvio considerável, porém, inconsciente, de suas maneiras de pensar e sentir.²⁸⁹

A personagem prossegue no itinerário histórico arrastando-se “de rojo”. A escritura do histórico é representada em alexandrinos franceses, como na respiração humana. É o relato de fato incurso no biológico da analética unívoca. Os elementos externos ao texto se realizam na imagem surrealista. Breton assimilou a imagem surrealista na fixação do instante. A personagem G. H., na essência da barata, tem a fixação de um silêncio, numa condição atemporal:

Eu, corpo neutro da barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa, pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremecendo e se mexendo. Sou o silêncio gravado numa parede, e a borboleta mais antiga esvoaça e me defronta: a mesma de sempre. (p.69)

As vicissitudes do tempo estão fixas no animal humano (a mulher) que é potente porque é humano, mas em evolução de essencialidade criminosa (a lagartixa) para essencialidade da barata, que também tem o infernal como essência do divino (o silêncio). Esse infernal é a vida mexe-se, como a lagartixa e se transforma, enquanto o tempo permanece estático, como a antiga e mesma borboleta.

Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como em sonho só pode ser diretamente transmitida sob a forma de discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário.²⁹⁰

Há, possivelmente, como expressões de uma estrutura narrativa pós-estruturalista, um monólogo interior para a constatação desta terceira realidade do imaginário clariciano. Para Bakhtin, a estrutura narrativa pós-estruturalista surge no monólogo interior, em forma de discurso indireto livre, no ensaio de interrogação com o mundo e com os homens, nas

²⁸⁹ MCLUHAN, M. *Visão, som e fúria*. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da cultura de massa*, p.146.

²⁹⁰ BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV), *Marxismo e filosofia da linguagem*, p.182.



relações entre a Literatura e a História. É nesta realidade de um monólogo interno, nesta realidade interior feita de uma demência da poesia, que também é externa porque histórica, que se insere a figura da personagem G. H.:

Eu me sentia imunda como a **Bíblia** fala dos imundos.
Por que a **Bíblia** se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista
de animais imundos e proibidos? por que se, como os outros,
também eles haviam sido criados? E por que o imundo era
proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo.
(p.75)

Gaston Bachelard contorna com sutileza as demências da poesia. Ao estudar a relação da arte com a filosofia prefere escolher, entre as artes, a literatura. Segundo Bachelard, apesar de cada arte resguardar sua fenomenologia, Novalis foi o que decisivamente exprimiu o “pancalismo ativo que anima a vontade do pintor entregue à arte de ver o belo. Para o filósofo francês, o “pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-lo”. O olho é um olhar vivo, um princípio cósmico, “um sol pequenino” que projeta luz sobre o objeto observado, numa vontade de ver claramente. Copérnico viu claramente quando, numa cosmologia de luz, cientificou que os planetas giram ao redor de um Olho de Luz, e não de um corpo que os atrai pesadamente.

A escritura clariciana de **A paixão segundo G. H.** é o testamento do belo no qual o amor, como em **O mito** de Fernando Pessoa, é assunto exposto em sua essencialidade ao leitor. O fogo é o elemento catártico do amor, oferecido em piras olímpicas ao Deus bíblico que envia ao homem um filho para ser assassinado e devorado como um animal sem alma.

Na tessitura literária, na forma pictórica do tempo, a voz da personagem é uma voz em discussão ideologizada, crítica da realidade, numa realidade terceira feita de palavras e silêncio, na percepção de um mundo de símbolos, metáforas e alegorias. Esta é a voz de G. H., que se enuncia como comensal de um banquete. Neste banquete, ela é transgressora da Ordem, os alimentos proibidos e imundos pela **Bíblia** pertencem a uma grande Ordem Cósmica que não é respeitada por ela:

Para construir uma possível – uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda – a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo. E a lei manda que, quer comer do imundo sabendo que é imundo – também saberá que o imundo não é imundo. É isso?

“E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.”

Abri a boca espantada: era para pedir um socorro. Por quê? por que não queria eu em tornar imunda quanto a barata? Que ideal me prendia ao sentimento de uma uma idéia. Por que não tornaria eu imunda, exatamente eu toda me descobria? O que temia eu? Ficar imunda de quê?

Ficar imunda de alegria. (p.77)

Segundo Helder Godinho, o homem vive num mundo de símbolos. Homem e mundo encontram-se e relacionam-se através dos símbolos. É necessário recordar a distinção entre o símbolo que é abrangente e o signo que é gerado no sistema simbólico. No texto clariceano a barata é a metáfora e o símbolo religioso. É importante designar a maior arbitrariedade do signo e a maior motivação do símbolo, que é o grande depositário desse trajeto antropológico, como o prova a sua permanência.

Num texto cósmico, a universalidade da presença da maior parte dos símbolos, não depende necessariamente de uma realidade imediata. Símbolos e signos se organizam em sistemas obedecendo a uma lógica interna coerente, a que é chamada de ordem simbólica. Esta ordem permite a comunicação entre os diversos planos, desde o cotidiano até a Grande Ordem Cósmica.

A arbitrariedade do signo é atenuada por essa ordem interna do sistema. Quanto à sua diversidade ela é contraposta à motivação do símbolo e respectiva permanência num imaginário comum à espécie. O signo está mais próximo do cotidiano banal. Porém há o distanciamento maior entre símbolo e cotidiano, dado o seu não comprometimento imediato com a realidade mutável. Criar uma ordem significa relacionar os elementos dispersos no tempo e/ou no espaço. O significante e o significado ligados entre si criam uma significação e são relacionados na ordem natural.

A Grande Ordem Cósmica aparece como significante, por excelência da Permanência. A ordem está na permanência porque é natural

que o homem procure o eterno e se agarre a uma ordem. O humano coloca-se numa ordem que permanece em decurso. Decurso é o ato de decorrer, passagem do tempo, tempo de duração e é perceptível quando está em relação com a Ordem. O tempo humano é mesclado, heterogêneo e joga-se num equilíbrio instável entre o que permanece e o que muda, entre uma atemporalidade ligada à ordem e uma temporalidade ligada à mudança e à morte.

Para que algo permaneça na memória dos indivíduos e povos, é necessário que esse algo os atinja profundamente em significação. Significação que vai além da temporalidade e decurso. O excesso é ruim, um surrealismo, em relação a qualquer coisa. Para o surrealismo, o que significa, fica. O “sentimento de espanto ou estético” não necessita de nenhuma teorização para existir, e se afirmar-se, e é encontrado no cotidiano, nos “grandes atos”, que nos espantam porque nos fazem intuir a presença de uma ordem. E centralizado o “sentimento estético”, vemos que o belo fica, por causa do excesso de sentido. Se o feio é ausência do belo, ele não fica, permanece o feio. Tudo existe na oposição, na antítese e se manifesta na inconsciência. Logo, o que “atinge profundamente” (o belo e o feio) fala-nos da presença da Ordem e da relação com ela. A ordem traz o belo e o horrível. Para Platão e Aristóteles, o belo e o horrível implicam o espanto. No imaginário de **A paixão segundo G. H.**, essa oposição conduz à ordem, que desencadeia num espanto, “para não esquecer os regulamentos e as leis:

Eu não queria abrir os olhos, não queria reabrir os olhos, não queria continuar a ver. Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender. (p.63)

Esse espanto põe-nos diante do excesso de sentido de toda ordem manifestada na ordem natural. Segundo Helder Godinho:

Kant definiu o belo como aquilo que agrada universalmente e sem conceito. O belo é uma ligação empática com algo que tem força atrativa que nenhum sentimento religioso possui. A religião que é teorização do sentimento religioso. Somente quando sentida como vivência e não como

teorização, é que é a força da atração estética, ligando-se à ordem.²⁹¹

No seu estilo mítico, o desenho do tempo alinha-se nos pontos, no espiral interno, em espiral não perde o rumo nem os percursos da consciência. É preponderante destacar a afirmação, ainda de Helder Godinho, que atenta para a questão do mito e do estilo: O estilo que permanece para além das traduções por fazer parte integrante do jogo diferencial significativo que criou a obra, esse estilo não é do domínio lingüístico, porque senão a obra ficaria irreconhecível depois de traduzida – esse estilo é do domínio místico – é o seu mito estilo. Por exemplo, do Homem original perdemos os efeitos sonoros específicos da sua poesia (passados tantos séculos e morta a língua em que escreveu). Homero continua a ter um estilo que torna a *Iliada* diferente da *Eneida* ou esta de *Os Lusíadas*, embora os tenha influenciado.

Em essencialidade, o aspecto literário mítico é compatível com o semi-histórico. No imaginário histórico, o estilo poético (estilete, flecha, alvo, arma) sustenta o trajeto antropológico da personagem. Aqui, já não é mais o hermético, mas o simbólico; a imagem. E é nessa imagem do tempo que mais um passo é percorrido. O grotesco é expresso, em ritmo do belo, na estética do horrível, na significação do sofrimento de G. H.:

É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria.

Afinal consegui pelos menos articular um pensamento: “estou pedindo socorro”.

Ocorreu-me então que eu não tinha contra o que pedir socorro. Eu não tinha nada a pedir.

De repente era isso. Eu estava entendendo que “pedir” eram ainda os últimos restos de um mundo apelável que, mais e mais, se estava tornando remoto. (p.78)

A caminhada pelo tempo é gradual, uma via sacra e mítica como os passos de Cristo carregando a cruz até a montanha Gólgota. No estilo mítico, há o simbólico, a dor de conhecer a morte e o tempo e ter de viver

²⁹¹ GODINHO, H. *O mito e o estilo*, p.16.



assim, o estado humano, tal qual o sacrifício de Tântalo. Ruth Guimarães assim descreve o sacrifício de Tântalo:

Tântalo era filho de Zeus e reinava na Lídia, sobre o Monte Sípilo. Rico e amado pelos deuses, que o admitiam em seus festins, era amado também pelos mortais. Desposou uma das filhas de Atlas, a plêiade Dione. (...) Conta-se que, convidado à mesa dos deuses, teria revelado aos homens os segredos divinos tendo sido por isso precipitado aos Infernos. Dizem outras lendas que seu crime foi roubar néctar e ambrosia dos deuses, para dar aos amigos mortais. Condenado a um suplício eterno nos Infernos, o castigo é contado de duas maneiras: ou estaria Tântalo sobre um rochedo em precário equilíbrio, perpetuamente a pique de cair, ou então condenado à fome e sede eternas. Diante de um banquete suntuoso, sem poder comer, e com os pés mergulhados em água fresca, na qual não podia tocar com os lábios.²⁹²

Para Ernest Cassirer, a mitologia é a obscura sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, e que não desaparece enquanto a linguagem e o pensamento não se superpuserem completamente: o que jamais acontecerá. Segundo o filósofo da Escola de Marburg:

O mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma "realidade", um Ser organizado e definido.²⁹³

Cassirer propõe a tese de que "para o espírito só é visível o que se lhe oferece em configuração definida",²⁹⁴ em suma: cada configuração tem sua origem na atribuição de forma e significado ideacionais. Reconhecida a linguagem, o mito, a arte e a ciência, o que há a se pensar não é a forma como cada um deles se relaciona como um todo, mas o modo "pela qual, elas se inteiram e condicionam mutuamente".²⁹⁵

Quando em carência, o homem é afetado religiosamente. Há sempre uma tensão com o *religiosus*. Em todas as civilizações, há uma certa nostalgia em estabelecer o que se perdeu. A religião é a densidade do ser humano em explicar a ligação entre ele e o superior. Na religião cotidiana,

²⁹² GUIMARÃES, R. *Dicionário da mitologia grega*, p.281.

²⁹³ CASSIRER, E. *Linguagem e mito*, p.22.

²⁹⁴ Idem Ibidem.

²⁹⁵ Idem Ibidem.

não há o que a religião antiga ontologicamente necessitava. A religiosidade abrange a religião, o gosto pela arte. Da carência da linguagem, surge o mito. O importante não é a transformação histórica dos nomes e as configurações divinas, mas a origem desses nomes e figurações. O deus e o nome de deus não são pensados como algo puramente temporal.

Sem ser algo puramente temporal, o imaginário histórico de **A paixão segundo G. H.** faz com que realidade e o mito se entronquem numa realidade terceira, o imaginário. Nela, vai-se ao encontro de Deus, procura-se ver a face do divino, ainda que essa realidade reflita o temor de ver Deus, porque esta visão só resulta da própria morte física:

“Essa coisa corajosa que será entregar-me, e que como dar a mão à mão-assombrada do Deus, e entrar por essa coisa sem forma que é um paraíso. Um paraíso que não quero!.” (p.22). “Mas eu bem sabia que não é só mulher que tem medo de ver, qualquer um tem medo de ver o que é Deus.

Eu tinha medo da face de Deus (...)” (p.101)

A busca do divino conduz a um tempo mítico. O tempo torna-se, “o mito do eterno retorno”, como nos esclarece Igor Rossoni:

Pela via do estudo temporal associamos o percurso realizado pelo personagem interno ao texto, ao percurso realizado pelo indivíduo, fora do âmbito ficcional, uma vez que o percurso representa a tônica cíclica da existência, modalizado pelo “mito do eterno retorno.”²⁹⁶

O tempo cíclico, mítico, de eterno retorno presente na narrativa histórica tradicional, e na literária, perfaz, assim, fora do âmbito ficcional, o histórico. Interessante notar que, para Walter Benjamin, mito e História não têm relação. A nossa concepção é contrária nesse ponto, à visão histórica benjaminiana. Hoje sabemos que há a semi-história, a História teocrática: o mito, no qual não se diz respeito a qualquer ação do homem as figuras da narrativa são apenas deuses e os acontecimentos não estão no passado, porque é sem data, além de qualquer percepção do tempo. Assim, de acordo com R. G. Collingwood, “o mito se oculta numa forma pseudo-

²⁹⁶ ROSSONI, I. *A poética auto reflexiva de Clarice Lispector*. Tese de doutorado, 1998, p.104.



temporal".²⁹⁷ porque exprime relações que o narrador não concebe como verdadeiramente temporais.

No imaginário histórico de **A paixão segundo G. H.**, por vezes, vê-se a face de um Deus, "absorvido pelo seio de uma indiferença", na fala de G. H.:

O que ainda me assustava era que até mesmo o horror impunível ia ser generosamente reabsorvido pelo abismo do tempo interminável, pelo abismo das alturas intermináveis, pelo profundo abismo do Deus: absorvido pelo seio de uma indiferença. (p.125).

E há uma idéia do divino, mesmo em sendo de um divino, por vezes, indiferente, na mesma concepção de Abbagnano, como a *Causa* e o *Bem*:

Deus (gr. θεός; lat. *Deus*, in. *God*; fr. *Dieu*; al. *Gott*; it. *Dio*). São duas as qualificações fundamentais que os filósofos (e não são elas) atribuíram e atribuem a Deus: a de *Causa* e a de *Bem*. Na primeira, Deus é o princípio que torna possível o mundo ou o ser em geral. Na segunda, é a fonte ou a garantia de tudo o que há de excelente no mundo, sobretudo no mundo humano (...).²⁹⁸

Já sabemos que linguagem e o mito ocupam posição fundamental na cultura humana. Ainda que, para Cassirer, a linguagem nunca designe simplesmente os objetos como tais, mas sempre conceitos formados pela atividade espontânea do espírito, ela é um veículo de dominação e de hierarquia de qualquer perspectiva espiritual do mundo. Na perspectiva tradicional, a noção de hierarquia revive oriunda dos antigos preconceitos na Antigüidade, quando há necessidade de sobrevivência. Há os que sobrevivem de resto e os que vivem de troca de favores. É da idéia de senhor, da projeção do domínio da Terra que foi formada a sociedade, e essa idéia iniciou-se com a sobrevivência. Há íntima relação entre a linguagem e o mito, quando se configura e representa o universal. Mito e linguagem sintetizam juntos uma "textura do pensamento", "uma visão conjunta do cosmo".

²⁹⁷ COLLINGWOOD, R. G. *A idéia da História*, p.24.

²⁹⁸ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.247.



Segundo Mircea Eliade, a imagem, o mito, o símbolo são inerentes ao ser humano e têm a função de revelar uma realidade mais profunda do ser:

O pensamento simbólico não é uma área exclusiva da criança, do poeta, do desequilibrado: ela é consubstancial ao ser humano, precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspectos da realidade, os mais profundos que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens e os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique, elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser. Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, o "homem simplesmente", aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História.²⁹⁹

No imaginário histórico, o tempo e espaço cruzam-se e em teias, ventrículos e colmeias de palavras e de silêncio, a pulsar em ritmo de inspiração e expiração:

Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava.

Mas, ao pensar no sal dos olhos negros da barata, de súbito recuei de novo, e meus lábios secos recuaram até os dentes: os répteis que se movem sobre a terra! Na reverberação parada da luz do quarto, a barata era um pequeno crocodilo lento. O quarto seco e vibrante. Eu e a barata pousadas naquela secura como na crosta seca de um vulcão extinto. Aquele deserto onde eu entrara, e também nele descobria vida e o sal. (p.81)

A próxima palavra esquema, num pontilhado do desenho temporal, é: vulcão, que é o passo anterior para se atingir o campo do sexual. Exemplificamos com dois textos nos quais o símbolo sexual feminino da barata e da mulher representam o demoníaco sexuado. A simbologia do inferno se produz da vulva do demônio, mas a vulva não tem larva nem canais seminíferos. É um vulcão extinto e seco, desértico e só. O deserto é a escravidão do ser. O deus tem sêmen e a luz provém tanto do sêmen quanto da matéria que o tempera, o vulcão e o sêmen são o sal da vida, como o sangue a circular no músculo em forma de caverna com matéria fluida.

²⁹⁹ MIRCEA ELIADE. *Imagens e símbolos*, p.9.



A barata tem o ventre preenchido com matéria fluida, sem transcendência. No *hic et nunc*, torna-se o *decor* da ficção, na realidade terceira:

1) O que sai do ventre da barata não é transcendável – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza”, nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a realidade. (p.87)

2) Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal da minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao meu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era inosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como me havias tecido, neutro artesanato de vida. (p.93)

Acreditamos que a função do mito no mito-enredo de **A paixão segundo G. H.** é questionar, entreter e criticar, em sua especificidade, a linguagem sem fronteiras literárias, científicas, artísticas, numa roupagem nova. Para *normas estéticas* tradicionais e essenciais, há o contexto estilizado por uma imagem histórica do tempo, o belo é o fenômeno do bom e do belo. A História do literário tradicional renasce de cada inovação naquilo onde a originalidade é a presença da tradição sem arrogância e sem se impor.

José Luís Jobim discute quatro questões ligadas à História da Literatura: a recepção, a descrição, a origem e a tradição. Faz um questionamento quanto à frequência de o historiador resumir sua tarefa em um acompanhamento através do percurso de um objeto a que chamou literatura, para vários e sucessivos receptores. Escreve Jobim que a representação do que chamamos literatura ocidental é mutável através do tempo, e depende do ponto de vista, do lugar a partir do qual se fale. Esclarece que o objeto da História da Literatura não são apenas os clássicos de um cânon herdado.

Os formalistas russos imaginaram ser possível constatar a caracterização pertinente à literatura, mas o que resultou do formalismo é



a conclusão de que há variedades tamanhas na obra identificada como literária que:

Roman Jakobson poderia ter-se equivocado, ao imaginar a "literariedade" como "aquilo que faz uma mensagem verbal uma obra de arte", porque "aquilo" variaria de acordo com o momento. Poderia ser algo diferente, caso adotássemos o ponto de vista do Renascimento ou do Modernismo, por exemplo.³⁰⁰

O imaginário, a crítica e o questionamento do tempo real em que: "no neutro do sêmen está inerente o ritual da vida" (p.103), na ficção de **A paixão segundo G. H.**, tornam-se a *epifania* de um renovar na arte. Os *enjambement*, por exemplo, são cordões umbilicais, que ligam os capítulos como imagens de uma identidade que é universal e particular, única na adversidade, porque é humana e divina.

Vemos que, em seu hermetismo, há mais que uma etapa de tensão em espiral.. Decorativa é a moldura de espelho que sugere a poesia de Mallarmé. Em **A paixão segundo G. H.**, há a essencialidade da literatura, independente do estilo de época.

Segundo J. L. Jobim:

No período neoclássico, por exemplo, pretendeu-se estabelecer nitidamente os limites da literatura, através de uma série de normas bem explicitadas, entre outras fontes, nas "artes poéticas". Posteriormente, no período romântico, buscou-se modificar estes limites, insurgindo-se contra aquelas normas. O paradigma do literário no Neoclassicismo brasileiro, para citar um caso, pode constituir-se, entre coisas, da "busca do natural e do simples" e da "adoção de esquemas rítmicos mais graciosos (entendendo-se "graça" como uma forma específica e menor de beleza)", assim como, no Romantismo, o paradigma pode constituir-se de "um certo nacionalismo", do "banimento da mitologia e dos processos contrastados pelas numerosas artes poéticas clássicas", do "individualismo", etc.³⁰¹

Cada época, para Jobim, tem sua visão de mundo e convenção. Cada autor, respeitando ou contestando as normas estéticas de seu tempo, confirma a existência de um "modelo". Temos como "modelo" a herança histórica a que chamamos de civilização. Entendemos como civilização o fato de atribuímos à Literatura Portuguesa uma alteridade a qual

³⁰⁰ JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*, p.128.

³⁰¹ Idem, p.129.



imitamos. É um problema complexo, se imaginarmos um termo para nomear ou mapear os significados atribuídos a cada estilo de época.

Há, sim, o que vai além do signo objetivo: um tempo mítico visto como a macrometáfora da realidade, em que “a linguagem do poeta se alimenta desse silêncio que é a fala inocente” pela qual a “consciência de si é sua realidade in (dentro) substancial”.³⁰² No imaginário de **A paixão segundo G. H.**, a grande metáfora da realidade é a do amor, e traduzir a metáfora é matéria impossível. Há relação entre o *designatum*, o amor e o veículo: a realidade. Aqui, metáfora tem a concepção de Dubois *et alii*:

(gr. Metaphorá: transporte, translação) Assunto controvertido, em pauta desde praticamente os começos do pensamento estético, a definição de metáfora é, nos dias que correm, tema de congresso, e seria preciso uma obra inteira para fazer a síntese crítica dessas análises.³⁰³

³⁰² PAZ, O. *Signos em rotação*, p.211.

³⁰³ DUBOIS, J. *et alii. Rhétorique Générale*, p.92.



TERCEIRA PARTE: A origem e a gênese



ROMPIMENTO COM O TEMPO CRONOLÓGICO, REFERÊNCIAS SIMBÓLICAS E ALEGORIA NO IMAGINÁRIO.

Mediante a macro-metáfora da realidade, o imaginário histórico desmonta uma História da religião, tendo como tema, a busca do divino, nas entrelinhas das contínuas citações bíblicas. Vimos, na segunda parte de nossa dissertação, que a autora escreve um desenho arquitetônico do tempo (ainda que o tempo seja sempre o presente, fixo no passado). Este é quase um pensamento hegemônico da personagem. Sua fala refere-se sempre ao temporal, “de uma grandeza impossível” – de “uma atualidade inalcançável” que é o “paraíso perdido” (p.153). Acreditamos, como José Paulo Paes, que a hegemonia de determinadas preocupações num autor não significa a ausência de outras preocupações, além da hegemônica. Citando as preocupações de autores como Osman Lins, Dalton Trevisan, Autran Dourado, o crítico destaca, nas obras de Guimarães Rosa e Clarice, a “perquirição interior e existencial, a angústia de opções que avultam no primeiro plano de **A paixão segundo G. H.**, ou em **Grandes sertões: veredas**”.³⁰⁴

Para trabalhar a indicação de José Paulo Paes, dividimos a obra em três partes: a) o crime contra uma antiga vida pessoal; b) o real divino; c) o encontro com a paixão. As três partes, em si, sintetizam o assunto do amor como uma busca do sagrado. A aura é um simulacro poético, um “cadinho” de cientificidade e religiosidade: “Se só sabemos muito pouco de Deus, é porque precisamos pouco: só temos de Deus o que fatalmente nos basta, só temos de Deus o que cabe em nós.” (p.153). A ficção clariciana não é científica, é parafilosófica, há concepção de divindade num segundo plano da obra, porque o encontro com o divino é, em **A paixão segundo G. H.**, historicamente rastreável e se fundamenta nas maiores contraposições polêmicas. Parece perquirição existencial o

³⁰⁴ PAES, J. P. *Transleituras*, p.41.



questionamento de G. H.: “Mas agora, que eu sabia que minha alegria fora o sofrimento, eu me perguntava se estava fugindo para um Deus por não suportar minha humanidade.” (p.134). Logo em frente, no texto, há antinomias no que existe no mundo, até no encontro do Deus que é, segundo G. H.:

“alguém que não fosse mesquinho como eu, alguém que fosse tão mais largo do que eu a ponto de admitir minha desgraça sem usar sequer a minha piedade e o consolo – alguém que fosse, que fosse! e não, como eu, uma acusadora da natureza, não como eu, uma espantada pela força de meus próprios ódios e amores.” (p.135).

No texto acima, na fala da personagem, o divino não está no inexpressivo, no diabólico, no neutro:

O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas. Oh, não receio que não compreendas, mas que me compreenda mal. Se eu não me compreender, morrerei daquilo de que no entanto estou vivo. Deixa agora eu te dizer o mais assustador:

Eu estava sendo levada pelo demoníaco.

Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco. Se a pessoa tiver coragem de largar os sentimentos, descobre a ampla vida de um silêncio extremamente ocupado, o mesmo que existe na barata, o mesmo nos astros, o mesmo em si próprio – o demoníaco é *antes* do humano. E se a pessoa vê essa atualidade, ela se queima como se visse a Deus. A vida pré-humana divina é uma atualidade que queima. (p.104-5)

Nesta miragem de vida humana e divina, o imaginário é o ontológico, o conflito, um drama barroco, torna-se a incorporação do mito no espaço de rememoração, utilizando-se da obra de Marcel Proust e da **Odisséia**. No imaginário histórico da obra, há uma expressão esquemática: antes do humano, a origem não é a gênese, vem de um rompimento com o tempo cronológico. Gênese é um passado perdido, saudade, o mítico falsamente épico, a factualidade perdida na subjetividade de quem a narra. Origem é o salto fora do tempo, fora do linear. Explicamos tal salto fora do tempo como uma busca da origem e o passado ou o futuro, fixos no presente, resultam desse salto, originando a realidade do imaginário, como a desembreagem greimasiana. Dos fenômenos históricos, realiza-se a constelação de imagens como uma alegoria de uma busca do tempo perdido na História:

Eu era talvez a primeira a pisar naquele castelo no ar. Há cinco milhões talvez o último troglodita tivesse mesmo olhado deste mesmo ponto, onde outrora devia ter existido uma montanha. E que depois, erodida, se tornara uma área vazia onde depois de novo se tinham erguido as cidades que por sua vez se tinham erodido. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças. (p.110)

Jeanne Marie Gagnebin, no capítulo dois de **História e Narração em Walter Benjamin**, faz um recorte para a doutrina da alegoria benjaminiana e suas implicações na modernidade. Há a necessidade de desvincular o símbolo e reabilitar a alegoria. A alegoria moderna institui-se entre o sagrado e o profano. A reabilitação da alegoria na contemporaneidade empreende a reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal do eterno que o símbolo encarna.

Quando se trata de significação, concebe-se a alegoria; quando se fala em essencialidade, refere-se ao símbolo. O símbolo é o instantâneo, alegoria é sucessividade portanto, “tributária de um desenvolvimento no tempo”, afetando sua construção e compreensão. Por meio da conceituação de origem, chega-se ao laço essencial entre língua e História. A pré e a pós história são a forma de Benjamin ver o mundo. No aspecto da linguagem, coloca-nos a confusão lingüística de Babel, fazendo referência à gênese e ao sentimento de queda pela perda dolorosa da imediatez do objeto em sua plenitude, pois a linguagem humana é tributária de signos arbitrários. Expõe que a língua humana, antes de ser discurso e comunicação, é nomeação.

Essa nomeação é primordial no Gênesis da **Bíblia**, como resposta ao verbo criador de Deus. Ressalta a distinção entre o nível do discurso e do nome como essencial desde Platão a Wittgenstein.³⁰⁵ Uma parte da crítica brasileira, no que concerne à: **A paixão segundo G. H.**, dá o parecer benjaminiano à obra. Já dissemos que, para Walter Benjamin, História e mito não se relacionam. O narrar para o crítico europeu está ligado à sabedoria do morrer, do entrar no mundo desconhecido. Percebemos a *noesis* (fenômeno) de ser “uma visão sintética de seu processo criador e de sua visão como ficcionista. Já para Afrânio Coutinho é caracterização de uma protagonista narratária (destinatária de uma mensagem):

³⁰⁵ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. (pág. irreg.).



Filosoficamente, o *pensamento* de Clarice Lispector é primitivo: primeiro porque instintivo – seu personagem Martim, de *A maçã no escuro*, de caracterização psicológica mais definida em relação a G. H., é um primitivo: distante das idéias filosóficas preconcebidas, procura o deserto para compreender e mentalizar a sua realidade. G. H., ao contrário, tem certas “informações” culturais que não atingem a essência instintiva de seu pensamento.³⁰⁶

Vemos que o “pensamento primitivo” é o pensamento mítico e histórico. A percepção kafkaniana é falsamente épica, mais verdade que beleza, e é a percepção do pensamento tradicional. A gênese vai para a origem, a intensificação do presente é o seu processo. Para Walter Benjamin, tudo é presente ao contrário de Santo Agostinho para quem tudo é passado e futuro. Para Clarice, em *A paixão segundo G. H.*, o tempo é cíclico, no presente. Opta pela totalização, via lidar com a memória. Há uma rememoração. O tempo é instável, como na visão de Fernando Pessoa: há tensões e calma.

O cerne filosófico de *A paixão segundo G. H.* é fetichista; G. H. come, no mais puro sentido fetichista, uma barata, ou melhor, come a “essência”. Há uma ligação, assim, com o canibalismo fetichista, adotado – presume-se – instintivamente pela autora.³⁰⁷

Abbagnano nos esclarece que:

Fetichismo (português- feitiço: artificial) é a crença no poder sobrenatural ou mágico de certos objetos materiais. Mais geralmente, atitude de quem considera animados os objetos materiais, e os tipos de religião ou de filosofia baseados nesta crença. (...) Comte exaltara o fetichismo por ver nele certas afinidades com o positivismo.³⁰⁸

Observamos já que, ao se tratar do tempo, mostra-se a consciência da morte e da durabilidade da vida. Como o tempo que devora a vida física, G. H.. G. H. encontra, em si, a autofagia: “Eu estava comendo a mim mesma que sou matéria viva do sabá” (p.133). Em *A paixão segundo G. H.*, há sempre alegoria da morte: “(...) roubei a morte do Rei. E a alegria do assassinato me consome em prazer” (p.132), e o símbolo da vida, a cruz em forma de ressurreição. Importante acrescentar que o

³⁰⁶ COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*, p.247, v. 6.

³⁰⁷ Idem, p.247.

³⁰⁸ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p.439.



símbolo é essencialidade, portanto, é gênese, concepção, nascimento. Na realidade, a simbologia da vida é a degustação do viver, de provar do alimento espiritual e temporal (sem experimentalismo). O mistério é a vida, mesmo e até no antropofágico movimento da Terra ao devorar o corpo humano morto. A Semana de Arte Moderna trabalhou o antropofagismo em sendo um fato histórico de nossos autóctones. Em **A paixão segundo G. H.**, o antropofagismo é a perpetuação da vida mesmo na morte física, “onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo.” (p.179)

Não há de se rotular de fetichista a paródia de brasilidade sintetizada em **A paixão segundo G. H.**, possivelmente, com o lema “tupi e/ou not tupi”, nem de existencial essa obsessão criativa do tempo, da cultura, da busca do divino, do amor que se observa no seu imaginário, porque a palavra da autora ultrapassa qualquer rótulo.

Assim é porque a palavra de Clarice ultrapassa qualquer rótulo, em **A paixão segundo G. H.**, que nasce de uma paródia do inconsciente. Nela, o sujeito, abriga em si, um outro, em sucessivas alteridades como as bonecas russas e as estatuetas gregas. São constelações e mosaicos sendo restaurados por uma força maior. O texto de Clarice, assim como qualquer outro, simboliza esse inconsciente coletivo, e, que segundo José Paulo Paes: “as representações guardadas no inconsciente coletivo, de experiências arcaicas da raça humana para as quais Jung chamou a atenção e a que deu o nome de arquétipos.”³⁰⁹

A alegoria da morte é a realidade primeira. No traço do tempo, em **A paixão segundo G. H.**, a morte é sobrepujada pela realidade terceira, a vida futura: “Minha sobrevivência futura em filhos é que seria a minha verdadeira atualidade, que é, não apenas eu, mas minha prazerosa espécie a nunca se interromper.” (p.124) No hipotexto (constituição do texto), a palavra não é um puro som ou retórica ornamental. E a palavra de afinidades elotiana, em atendimento às exigências de um princípio que a

³⁰⁹ PAES, J. P. *A aventura literária*, p.29.



define, acima de tudo, como veículo transmissor de pensamentos e conceitos universais e como enunciado (hipertexto: restaurado o texto) gramatical de um discurso, cujas linhas de força residem na referência simbólica e no linearismo sintético. No terceiro ensaio de **Crítica e verdade**, “A imaginação do signo”, Barthes diz que todo signo inclui ou implica três relações. A interior une o significante ao significado, a duas exteriores: uma, virtual junta o signo a outros signos para inseri-los no discurso: outra, atual, junta signos a signos no enunciado. O primeiro tipo aparece no que se chama símbolo, como a cruz, que simboliza o cristianismo. Existem três consciências do signo: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática. Quanto à primeira, de um lado, e às duas últimas, do outro, correspondem um certo momento de reflexão.³¹⁰

Assim, nessa prestigitação greimasiana, na ilusão temporal, na concepção barthesiana de consciência tríplice do signo, a palavra clariciana é sempre um signo que se processa na realidade do imaginário:

Estarei eu vivendo, não a verdade, mas o mito da verdade? Toda vez em que vivi a verdade foi através de uma impressão de sonho inelutável: o sonho inelutável é a minha verdade.

Estou tentando te dizer de como cheguei ao neutro e ao inexpressivo de mim. Não sei se estou entendendo o que falo, estou sentindo – e receio muito o sentir, pois sentir é apenas um dos estilos de ser. No entanto atravessarei o mormaço estupefato que se incha do nada, e terei que entender o neutro com o sentir.

“O neutro. Estou falando do elemento vital que liga as coisas.”

(p.104)

Convém destacar que, nessa realidade terceira, há o belo. Já Luís Costa Lima dá à questão da palavra de **A paixão segundo G. H.** o poder de desmistificar e revelar com naturalidade o estético da literatura. Considera em primeiro plano que a obra permite mais que considerações parafilosóficas, antes merece um juízo marcadamente crítico. Constata que a obra é dividida “em três momentos ou círculos, claramente delimitados. Há na caminhada da alma ao alcance do seu núcleo uma experiência “até mesmo mística”:

³¹⁰ BARTHES, R. *Crítica e verdade*. p.226.



Gravidez, eu fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move.

E enquanto olhava as vitrinas, doutor, com meus lábios tão ressecados como quem não respira pelo nariz, enquanto eu olhava os manequins fixos e sorridentes, eu estava cheia de neutro *planctum*, e abria a boca sufocada e quieta, eu bem disse ao senhor: “o que mais me incomodava é que estou respirando mal.” O *planctum* me dava a minha cor, o Rio Tapajós é verde porque seu *planctum* é verde. (p.96)

No primeiro círculo, a personagem é incapaz de viver com dois pés, pois necessita de um tripé estável que a estabilize. Ainda, no primeiro círculo, o crítico brasileiro do estruturalismo tira a aquisição de que:

Se o estético ainda tem a função esta há de ser um modo de organização da vida, o qual não poderá ser dado por outras linguagens. Não é que estejamos a confundir as opiniões do personagem com os possíveis pontos de vista da autora e desenvolvendo uma passagem que nada mais seria que uma tirada de criatura fictícia e, como tal, irresponsável. (...) é essa distinção entre personagem e criador que aqui não tem sentido. Não que as duas coisas se confundam. É que a questão de que vive o personagem é a mesma questão que estabelece a formulação de todo o livro: a questão do imaginário.³¹¹

Essa incompreensão e falta de clareza resultantes da expressão do autor com a personagem e com as coisas trata-se, segundo Luís Costa Lima, de uma posição assumida de dizer das diversidades das coisas, de sua mesmice, e não só – “como em Balzac – de se postar à sua frente, observando-as e tomando-as como ponto de apoio ou paisagem para uma temática que as atravessava”.³¹²

A incompreensão na obra é “suspensão de julgamento” “para que haja a mínima interferência de valores interpretados”. Vê-se coisa, mas não se a entende, e penetra-se no ato vivo da coisa numa reflexão retrospectiva. O segundo círculo inicia-se com a passagem de G. H. para esse mundo vivo das coisas. Há um trajeto externo para acompanhar o trajeto interno de retrospectão:

Eles dizem tudo, a Bíblia, eles dizem tudo – mas se eu entender o que eles dizem, eles mesmos me chamarão de enlouquecida. Pessoas iguais a mim havia dito, no entanto entendê-las seria a minha derrocada.

³¹¹ LIMA, L. C. *Por que literatura?*, p.105-6.

³¹² Idem, p.102.

“Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão”. E nem a coruja, e nem o cisne, e nem o morcego, nem a cegonha, e todo o gênero de corvos.

Eu estava sabendo que o animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz – pois as coisas criadas, e somente as coisas criadas que nunca se enfeitaram e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuarão a ser a raiz toda completa. (p.76)

G. H. desloca-se de sua mesa de café para o quarto desocupado da empregada, onde encontra a barata. Ela não se desenvolve a partir de uma perspectiva histórica. G. H. está só e entrega-se à perquirição do vazio existencial. Não há, nessa perspectiva da autora, nenhuma aproximação com Kafka ou Sartre ou com o fantástico, segundo Luís Costa Lima. Há sim, um prazer, um ódio e uma agonia. G. H. não quer recair no tripé estável e se recusa ser salva do seu mundo diabólico. Mesmo assim, prepara um caminho no horizonte. Aqui ela começa a mudar, lentamente, como uma crisálida. O terceiro círculo já é um volta ao inexpressivo. Ela procura Deus e o encontra no neutro:

Eu tinha medo da face de Deus, tinha medo de minha nudez final na parede. A beleza, aquela nova ausência de beleza que nada tinha daquilo que eu antes costumava chamar de beleza, me aterrorizava. (p.101)

É necessário, fazer uma pausa para uma reflexão, em que Luís Costa Lima comete injustiça contra o texto clariciano. No primeiro trecho do livro, escolhido por nós, para explicar a posição do crítico, vemos que a personagem parece sugerir uma situação de encontro com o que vive dentro dela (gravidez) com uma instância de vida primária da natureza (*planctum*), procurando simetria com a dinâmica e as forças da natureza. Por isso, parece espantada com o inusitado: “fora lançada no alegre horror da vida neutra que vive e se move”. “O *planctum* me dava a minha cor”= a natureza é condutora e mãe. Explicando a personagem menciona: “O Rio Tapajós (água/nascimento/vida) é da mesma cor “porque seu *planctum* é verde”.

Quanto à questão da mística, nem há mística. A fúria demoníaca que a persegue faz com que haja um final trágico para sua busca do divino. O Deus indiferente e o trabalho cotidiano os quais são perseguidos fazem-lhe companhia no presente. Há, dentro dela, o objeto último de sua

procura: ela mesma, a realidade e G. H. os reconquista. Por sua vez, na realidade imaginária clariciana, não há nenhum resquício do realismo da teoria lukácsiana, mas esse imaginário aproxima do sartriano. Os questionamentos desse imaginário pautam-se como problematização da literatura e da religião no imaginário da Nova História, tal é a dimensão de sua praxis no agir de mundo que se quer viver. Há, por conseguinte, na ficção, a via crucis da personagem pelo tempo, em que o processo cognitivo submete a ficção à visão histórica de mundo.

A verossimilhança na literatura de **A paixão segundo G. H.** é a crítica a tal realidade. Tal verossimilhança tem fronteiras com o histórico numa expressão viva da arte. Na narrativa da arte e da História Nova, a questão de arquétipo reveste-se de uma ideologia que tem muito de mítico. A narrativa de **A paixão segundo G. H.** problematiza a literatura num historicizar singular. Há nela a questão jungiana dos arquétipos, por se revestir, ilusoriamente, do arquétipo acrítico da idéia hegeliana de explicação para a História. Segundo Benedito Nunes:

A idéia de tempo é conceitualmente múltipla; o tempo é plural em vez de singular. Entretanto, suas várias modalidades não são díspares; embora com alcance diferente, a todos se aplicam as noções de *ordem* (sucessão, simultaneidade), *duração* e *direção*, que recobrem, em vez de uma identidade, relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação lingüística, nas condições objetivas da cultura, nas visões de mundo e no desenvolvimento social e histórico.³¹³

Nessa idéia de tempo, a escrita da arte tem o compromisso com o social, pelo menos como essencialidade de arte, é possível, por um prisma moral, antes do histórico um *Sein* social, por ser a escrita da arte. E tal perspectiva moral do histórico está sugerida na fala da personagem:

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. (p.91)

³¹³ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p.23.



A questão a prevalecer é a do tempo como um dos elementos essenciais da narrativa. Benedito Nunes prima-se em tal questão. Continua Benedito Nunes:

O tempo físico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo lingüístico são formas diferentes do tempo real. Contudo, a primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro. Já é o tempo das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro. (...) ³¹⁴

Esse é o tempo no imaginário, do ainda tempo da imagem em processo cognitivo submetido no mito, de superação do caos pelo cosmicização que se manifesta da cisão entre o céu e a terra, entre o feminino e o masculino, pela gramatização dos arquétipos literários como os da **Bíblia**, entre a vida e a morte, entre o mito e a realidade, como uma sede pecaminosa na fala de G. H.: “A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que é sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto.

“Mas é a mais primeira alegria. E só esfim, enfim! é o pólo oposto ao pólo do sentimento humano-humano-cristão.” (p.107).

Entre o mito e a realidade, está a realidade terceira de um tempo presente que só existe enquanto “não imaginável”, no silêncio e na palavra, nos opostos, como a anti-heroína G. H. expressa:

Mas agora “recusa de baratas” eram meras palavras, e eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este – a atualidade – isso não é imaginável, entre a atualidade – e eu não há intervalo: é agora em mim. De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este – a atualidade – isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora em mim. (p.82)

A própria atualidade torna-se como mito, uma questão social. Quem nos informa sobre o papel social do mito, não na narrativa, mas no real, na contemporaneidade, é o Professor Doutor Mieliestinski:

³¹⁴ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p.23-24.



O mito não é só uma questão psicológica mas social. A *media* e os meios de comunicação de massa são responsáveis pela ideologização mítica (pelo menos na Rússia). O conhecimento não constitui a finalidade principal do mito mas o apoio do controle social e cósmico. Por isso, ao lado dos mitos estão os rituais. A descoberta de objetos culturais, o fogo, o instrumento de trabalho, a forma e os costumes, os deuses antepassados e novos com materialização da forma de caos e vistos como heróis são com frequência trazidos de outros mundos. Os heróis culturais realizam ações demoníacas e cômicas mas formam um complexo contínuo ligado ao anti-herói.³¹⁵

Essa mítica social, no imaginário da literatura de **A paixão segundo G. H.**, revive a ordem, a duração do tempo, ora como dominação do real, ora em circularidade mítica. O tempo presente é quantitativo, mas é disforme, fixo no passado, no futuro de esperança, verde, que deve continuar verde:

Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como o quintal que é verde, da mesma delicada superficialidade. Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. Vejo tudo através de um copo cheio. Nada se ouve. No resto da casa a sombra está toda inchada. A superficialidade madura. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não têm profundidade. Onze horas está cheio das onze horas até as bordas do corpo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nós todos chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora. (p.84)

Desta forma, o tempo também é passado imperfeito e perfeito, tanto no plano lingüístico quanto no físico, no histórico, no psicológico, em feitura hipertextual, nos passos tradicionais da concepção de tempo em Santo Agostinho, pois realiza-se na memória. Há um estar em toque artístico de perfeição e a ambiência de essencialidade cósmica profunda onde o real é sutileza, conforme consta o imaginário de **A paixão segundo G. H.**:

Eu procurava uma amplidão.

Daquele quarto escavado na rocha de um edifício, da janela de meu minarete, eu vi a perder-se de vista a enorme extensão de telhados e telhados tranqüilamente escaudando ao

³¹⁵ MIELIETINSKI, E. M. A poética do mito. In: Palestra (UNESP - Campus de São José do Rio Preto).



sol. Os edifícios de apartamentos como aldeias acorados. Em tamanho superava a Espanha.

Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestade monotonia. Ao sol a tua largueza imperial. (p.109)

Nessa caminhada do tempo, presa ao presente inimaginável, ela mira o futuro. É possível, no entanto, imaginar a protagonista na janela do seu décimo andar, com o rosto contra o vidro, no quarto da empregada, sozinha a se imaginar no alto de uma montanha da região dos lagos nos E. U. A.. Localizado o grau zero da palavra em **A paixão segundo G. H.**, a função gira em torno do referente. Sabemos que a cidade de G. H. é o Rio de Janeiro, porque a personagem a enuncia:

Mas quem sabe, menos de um ano depois, eu faria um achado tal como ninguém e eu mesma não teria ousado esperar. Um cálice de ouro?

Pois eu estava procurando o tesouro de minha cidade.

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos". (p.111)

Na proporção em que se discute o tempo no imaginário, há uma explosão de imagens criadas para rever as próprias transgressões humanas, o pecado (transgressão original):

De acordo com Abbagnano:

Kant observou que não se deve discutir a questão *temporal* de uma coisa com a questão de sua origem *racional*: o problema da origem *temporal* deve ser resolvido pela doutrina bíblica do pecado original, mas o da origem racional do mal deve ser solucionado pela doutrina do "mal radical", segundo o qual a disposição inata do homem para o mal deriva da natureza de suas máximas. (...) ³¹⁶

Há, essa transgressão kantiana no imaginário de **A paixão segundo G. H.**, nas reminiscências bíblicas do pecado original. Há um discernimento entre a condição e a realidade psicológica, a *angústia*, que, segundo Kierkegaard, Deus legou ao humano, porque fez proibição aos homens, e, assim, despertou neles a possibilidade da liberdade. Em sentido

³¹⁶ ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*, p. 747.



mais elevado, a possibilidade de desobedecer a Deus *é e não é* pecado, para Kant e Kierkegaard, porque o amor pela liberdade implica fugir da liberdade. Há, na sátira clariciana, essa discussão kierkegaardiana com o divino.

O tempo é o mitologema a se atingir, e nele a autora ata a idéia da cura de todos os males como domínio de todos os bens e desata a sangria da realidade, que violenta a realidade dos homens. Assim, a autora cria, em *G. H.*, o símbolo disforme de uma sereia possivelmente não mais como cantora, mas como marinheira do barco de Ulisses, com o desejo de viver no barco dos homens, no mar e na terra. Ela não canta para seduzir Ulisses, dirige o barco, se preciso, e vai, partilhando com Ulisses e os companheiros, a direção e o rumo do barco, ancora na terra e habita nela. O mastro da nave é o tempo. Não há sedução nem sensualidade mas companheirismo entre a sereia, Ulisses e os que estão juntos a eles.

Benedito Nunes demonstra que, ao tematizar o tempo, na sintonia do monólogo interior, em *A paixão segundo G. H.*, Clarice o retém, como *epifania* para a consciência individual. Segundo o crítico, que atenta para o fato de que “a rigor não há um tempo, porque o mito abole a sucessão do tempo”³¹⁷ a forma monologal de narrativa temporalmente densa de *A paixão segundo G. H.*:

É um caso extremo da experiência temporal na arte de narrar – que indica, também, o limite do “feitiço hermético”, do texto romanesco quando tematiza o tempo, com a intenção de retê-lo no presente imóvel de uma súbita iluminação ou *epifania* para a consciência individual.³¹⁸

Realizando a temática temporal, “para que a o jogo da linguagem tenha a propriedade reveladora” (de *epifania*), Benedito Nunes, escreve em, *O dorso do tigre*:

Em Clarice Lispector, a transcendência assemelha-se mais a uma trans-descendência. É uma espécie de mergulho nas potências obscuras da vida, através da negação do mundo; das relações humanas, da ética. Na sua visão da realidade, o Ser e o Nada se identificam. A mensagem de *G. H.*, no fim do seu calvário, compreendendo que a existência em si não é humana, e que, toda linguagem tem no seu silêncio a sua

³¹⁷ NUNES, B. *O tempo na narrativa*, p.66.

³¹⁸ Idem *ibidem*.



origem e seu fim, é, no que diz respeito à caracterização do mundo imaginário de Lispector, verdadeiramente exemplar.³¹⁹

O fato é que a trans-descendência semelhante à transcendência está presa à questão do tempo, mas é também uma discussão racional, e a escrita da narrativa em Clarice faz-nos entender que o campo prático é a metáfora da realidade criada, tendo como base um tempo que existe em cada mente. Segundo Aristóteles:

A metáfora é a transposição do nome de uma coisa, transposição do gênero ou para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou de uma espécie para outra, por via de analogia.³²⁰

Apesar do tempo e das contínuas teses pró e contra a afirmação aristotélica da metáfora, o tempo humano articula a narrativa em **A paixão segundo G. H.** O teor da intriga é um traço da *mimese*, portanto, há imitação da realidade histórica do cotidiano. Este teor subverte o épico para visar no *muthos* (tecitura da intriga, ato de “compor”, segundo Aristóteles), não o seu caráter de fábula, mas o de coerência. Seu fazer é um fazer universalizante. Compor a intriga é fazer o inteligível, o universal do singular, o necessário ou inverossímil do episódio. Eis o poeta: criador de intrigas, imitador da ação.

A escritura estilizada é mimética, a *mimese* não é um decalque da realidade pré-existente, mas a imitação criadora eliotizada³²¹, na qual cada ser humano tem em si o paraíso obscuro, mas que deve ser transparente para o amor. Para Ivan Junqueira:

A rigor, pode-se dizer que, ao “eliotizar” o estilo, (...) Eliot nada mais fez do que ratificar a sua crença de que a poesia é, basicamente, “um fenômeno de cultura”, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada pelos estratos literários de épocas históricas anteriores. Por isto é que, segundo Eliot, ao tentarmos isolar num grande poeta algum traço de originalidade capaz de engrandecer o seu “talento individual” ou de nele revelar quaisquer preocupações viscerais com preconceitos e exigências de ineditismo criador, “we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his world may be those in wich the dead

³¹⁹ NUNES, B. *O dorso do tigre*, p.130.

³²⁰ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, p.274.

³²¹ Para T. S.Eliot, a palavra jamais é empregada como puro som ou retórico ornamento fônico e sim, em atendimento às exigências de um princípio que a define, acima de tudo, como veículo transmissor de pensamento e conceitos universais e como enunciado gramatical de um discurso cujas linhas de força residem na referência simbólica e no linearismo sintático.

poets, his ancestors, assert their immortality most vigorously".³²²

Continuamos com a questão do estilo mimético e aproveitamos a orientação de Paul Ricoeur, que adverte para o fato de que, se preferirmos a tradução francesa de *mimese* sendo representação, devemos entendê-la como o corte que abre o espaço de função. A *mimese* instaura a literariedade da obra por meio das mãos do artista da palavra, quando ele produz o *como-se*. A *mimese* tem também a função de ligar, estabelecendo o estatuto de transposição "metafórico" pelo *muthos*.

Para Ricoeur, existe, entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, uma correlação que não é puramente acidental, mas que apresenta uma forma de necessidade transcultural. O tempo torna-se tempo humano à medida em que é articulado de um modo narrativo. A narrativa atinge seu pleno significado, quando se torna uma condição de existência temporal. O leitor opera a ação de ler por três atos miméticos, que, relacionados entre si, constituem a mediação entre tempo e narrativa demonstrando o papel mediador da tessitura da intriga no processo mimético.

A *mimese* I realiza-se quando se imita ou representa a ação compreendendo, primeiramente, o que ocorre com o agir humano, semântica, simbólica e temporalmente falando. A *mimese* II pode ser definida como o *como-se*. É um ato de re-narrar, mais do que de narrar. Ela é uma alternativa à representação do tempo que se faz escoar do passado em direção ao futuro. O ato de narrar refletido no ato de seguir uma história torna produtivos os paradoxos que inquietaram Santo Agostinho. A memória passada pode ser distendida.

A *mimese* III é a realização na narrativa. E a narrativa tem seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer. O leitor é o ponto final. A *mimese* III marca a interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. Para Ricoeur, a alegoria é o compor, o enredo é tessitura, a narrativa é a história trágica das grandes famílias. Por meio do recurso da história literária, tendo como objeto o romance, chega-

³²² ELIOT, T. S. *Poesia*, p. 19-20. (Introdução)



se a noção de ordem que é trans-histórica (atravessa a história de um modo cumulativo mais do que simplesmente aditivo). Este seria o fenômeno que Ricoeur chama de tradicionalidade.

Tendo por base uma síntese esclarecedora da obra de Northrop Frye, "Anatomia da crítica", principalmente nas teorias dos modos e dos arquétipos, observa-se uma pós-conceitualização da tradicionalidade de narrar, coloca-nos diante de um tempo que pode incluir "no estilo de tradicionalidade da narrativa a possibilidade de sua morte". Remete-nos ao retorno da idéia de muthos ("imitação de uma ação una e completa"-começo, meio e fim), em que, hoje, esse princípio é quebrado.³²³

O cerne é o signo da arte, numa totalidade ainda não atingida. Há uma exposição da memória na articulação de imagem. Na referencialidade, não há verdade, não há um buscar os fragmentos da verdade em vista de uma bifurcação temporal e espacial. Em **A paixão segundo G. H.**, não há como negar a *mimese* da realidade. G. H. representa seu paraíso, seu bem guardado escrínio para ser apreciado como cultura, como o pessoal e o universal.

As imagens frutificam-se em riqueza artística na narrativa. A montanha é o prédio, a lagartixa é a metáfora de G. H. O deserto é imagem de sua solidão, dela mesma, o petróleo é raça da qual se compõem todas as raças. O tempo e espaço sucedem-se em bifurcação sincrônica. A simbolização da ação é condicionada às múltiplas imagens que se sucedem em sua mente. O tempo é o mitologema e tem a função de estabelecer em ordem, a série de imagens em sucessividade:

E porque eu mesma estava então certa de que terminaria morrendo de inanição sob a pedra desabada que me prendia pelos membros – então eu vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê – como um olho solto vê. (p.110)

Primeira imagem: Eu era talvez, a primeira pessoa a pisar naquele castelo de ar. Há cinco milhões de anos talvez o último troglodita tivesse olhado deste ponto, onde outrora devia ter existido uma montanha. E que depois, erodida, se

³²³ RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. (não pag.)



tornara uma vazia onde depois de novo se tinham erguido as cidades que, por sua vez se tinham erodido. Hoje o chão é amplamente povoado por diversas raças. (p.110)

Segunda imagem: De pé à janela, às vezes meus olhos descansavam no lago azul que talvez não passasse de um pedaço de céu. Mas cansava-me logo, pois o azul, era feito de muita intensidade de luz. Meus olhos ofuscados iam então repousar no deserto nu e ardente, que pelo menos não tinha a dureza de uma cor. Daí a três milênios o petróleo secreto jorraria daquelas areias: o presente abria gigantescas perspectivas para um novo presente. (p.111)

Terceira imagem: Procurei pensar no Mar Negro, procurei pensar nos persas descendo pelos desfiladeiros – mas também nisso tudo não encontrei nem beleza nem feiúra, apenas as infinitas sucessões de séculos do mundo. (p.115)

No plano da realidade, há a tal plausibilidade que Ricoeur estudou na obra de Proust, **Em busca do tempo perdido**. O narrador corre o risco de se tornar porta-voz do autor. Convém fazer uma pausa para colocar em dia os pressupostos que adotamos ao observar os dados históricos em **A paixão segundo G. H.** Já que estamos de acordo com os pressupostos da Nova História, sabemos que ela surge em 1978, tendo por base os dez ensaios sobre domínios ou conceitos-chaves (longa duração, estruturas, antropologia histórica, mentalidade, cultura material, marginais, imaginário), divulgados pela revista *Annales*. Também é preciso ressaltar que, pela óptica do imaginário na Nova História, os acontecimentos são repensados em função dos movimentos lentos da disciplina histórica. Interessa-se menos pelas individualidades e mais pelos grupos sociais, pelos homens mais efetivos da história das realidades concretas, pela temática do social. Assim, escolhemos a cultura, constituída como um bem, o tempo como meio de atingir-se este bem, que deve ser guardado com amor pela humanidade, a busca do divino como estado humano do *Sein*, na obra: “Às vezes, - às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar.” (p.145).

No entanto, há em **A paixão segundo G. H.**, sempre “um ato transgressivo da palavra” denominado pelo estudioso da poética

clariciana, Igor Rossoni, de **implemento primordial**³²⁴ e tal constatação revela-se na fala de G. H.:

Meu método de visão era inteiramente imparcial: eu trabalhava diretamente com as evidências da visão, e sem permitir que sugestões alheias à visão predeterminassem as minhas conclusões; eu estava inteiramente preparada para surpreender a mim mesma. Mesmo que as evidências viessem contrariar tudo o que já estava em mim assentado pelo meu tranqüilíssimo delírio. (p.112)

Sim, para nós não será o amor no deserto diurno: somos os que nadam, o ar da noite é encharcado e é adocicado, e nós somos salgados pois que suar é a nossa exalação. Há muito tempo fui desenhada contigo numa caverna, e contigo nadei de suas profundezas escuras até hoje, nadei com meus cílios inúmeros – eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra. (p.118)

Há, no texto acima, uma situação de estranhamento, “em que a consciência convencional se põe a perder. Neste momento os signos passam a sugerir estados mais etéreos ou fluidos: “insônia”, “imagem” “espanto”³²⁵”.

No estado fluido do signo, o tempo escoar, como imagem de um “mistério”. Assim, o *nunc stans* é, possivelmente, uma ruptura temporal no espaço atópico, que, usufruída pela arte pictórica não se realiza como expressão do tempo. Na realidade canônica da pintura, não haverá jamais elemento modalizador do expressar do temporal, este se realiza na linguagem da verbalização escrita ou na falada. Dessa forma, a arte literária de **A paixão segundo G. H.**, mostra uma consciência globalizante do tempo, que se verifica no momento da enunciação. “Assim, se estabelece um diálogo intenso e frenético entre um “eu” e um “outro”, que é o próprio “eu” (processo de auto-alimentação) em concomitância

³²⁴ ROSSONI, I. *A poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. Tese de doutoramento, p. 48. Segundo Rossoni, o **implemento primordial** na linguagem clariciana “é o que confere finalidade à sua intenção primeira. É a ação da artista de tomar o signo, em estado de dicionário, em que a relação significado/significante gera um entra vários sentidos específicos. O significante destaca-se primeiro para formar novos significados instituindo o signo da expressão artística, com sentido de religare. No âmbito sógnico passa a existir um nível de abstração mítico, místico, etéreo; a arte se torna um meio e um modo de expressar a essência do ser e das coisas.

³²⁵ ROSSONI, I. *A poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. Tese de doutoramento, p. 72.

única”.³²⁶ O tempo torna-se, no diálogo de G. H. com o leitor, uma identificação e um oposto dela mesma, a substância original, entre os indivíduos (ela e o leitor são iguais e diferentes). No tempo, as coisas se diluem, enraizam-se no ser. É o que acontece, personagem da obra, ela se perde no interior de si, mas se busca ao atingir o “retrato primordial”³²⁷ do que ela denomina de **vida, face hoje do Deus**:

Mas ouve um instante: não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje. Porque o Deus não promete. Ele é muito maior que isso: Ele é e nunca pára de ser. Somos nós que não agüentamos esta luz sempre atual, e então a prometemos para depois, somente para não senti-la hoje mesmo e já. O presente é a face hoje do Deus. (p.150-1)

Há, no texto acima, menção a um questionamento que se estende ao campo da cultura. Esse Deus tem a imagem de um Deus cristão. Retornamos, pois, à importância que o imaginário histórico dá à questão da imagem. É preciso interarmos-nos também que um dos conceitos-chave do imaginário da História Nova é a questão cultural. Consideramos que essa temática cultural faz do mito-enredo de **A paixão segundo G. H.** o desenho expressivo do tempo na narrativa. Há uma macro-metáfora da realidade, na qualidade e na importância da imagem para a contemporaneidade. Há uma linguagem posta estilisticamente como necessidade de se observar o “desmantelo da lógica e a construção de uma prosa mais afim do poético”. É preciso atentar para o fato de que Lima fala do engano (ilusório, magia) da linguagem de **Perto do coração selvagem**:

Trechos seus indicam uma aguda percepção de detalhe, que têm como condição o dismantelo da lógica prosaica e a construção de uma prosa mais afim do poético.³²⁸

Em **A paixão segundo G. H.**, há o dismantelo da lógica prosaica, numa razão mítica cultural. Conhecemos que o mito tem suas razões de ser e é o que nos redescobre para o sagrado, segundo Régis Morais:

³²⁶ ROSSONI, I. *A poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. Tese de doutoramento, p.94.

³²⁷ Idem, p. 95.

³²⁸ COUTINHO, (Org.). *A literatura no Brasil*, v. 5, p.530.



A redescoberta do sobrenatural sagrado significa uma nova abertura em nossa forma accidental de ver a realidade, de a percebermos e de entendermos. O *primitivo* está entre nós. A consciência mítica habita o mais recôndito da psicologia humana e aguarda oportunidades de emergir que são preparadas pela história.³²⁹

Quando emerge o mito, a realidade interior sobressai da exterior, da realidade histórica. Mesmo como realidade, exteriorizar o sagrado, em *A paixão segundo G. H.*, torna-se a expressão de uma cultura, a metáfora da realidade, que pode ser revista num plano barthesiano. Para o semiólogo francês:

Toda metáfora é um signo sem fundo, e é nesse longínquo do significado que o processo simbólico, em sua profusão, designa: o crítico só pode continuar as metáforas da obra, não reduzi-las: ainda se há na obra um significado “escondido” e “objetivo”, o símbolo não passa de um eufemismo, a literatura é apenas disfarce e a crítica apenas filologia.³³⁰

Na narrativa clariciana, a metáfora de um tempo real compõe o imaginário, possivelmente, na concepção de Durand, Bachelar e da Nova História e de um tempo mítico. Literatura é cultura, e a autora se prende a essa essencialidade.

Cumprе observar que o comparativismo histórico não estabelece relação com a metáfora. O tema, pelo ângulo objetivo da História, mesmo em sendo um tema relacionado ao que há de mais essencial com a literatura, corre o risco de constituir alguma marca da escritora com a obra. Segundo Gilda Salém Szklo:

Nos livros de Clarice Lispector não há nenhuma marca direta do judaísmo. No entanto, as ligações da escritora com o seu passado são profundas. A comunhão com o sagrado se manifesta de diferentes modos no seu texto, através da linguagem: a presença de Deus, o universo feminino nas suas ligações com uma tradição religiosa e cultural.³³¹

Para a estudiosa, a tradição cultural e religiosa entreaberta na linguagem simbólica, em semelhança com a linguagem bíblica e cabalística, não deixa de ser uma tarefa interessante para ser estudada, assinalando “alguns motivos (*topoi*) de sua composição”. O sagrado é o

³²⁹ MORAIS, R. (Org.) *As razões do mito*, p.69.

³³⁰ BARTHES, R. *Crítica e verdade*, p.226.

³³¹ SZKLO, G. S. *Remate de males*, p.107.



nada, o mítico, o caótico, na obra de Clarice, e a autora quer o expressivo, o inexpressivo e a união de ambos, que é Deus. Fernando Pessoa escreve sobre esse diabólico totêmico humano que se encontra no divino, no poema *O mito*. De acordo com Gilda Salém Szklo, G. H. se abre a esse acesso a Deus, porque em Deus está a união do contraditório:

(...) A paixão segundo G. H., de 1964, a paixão de G. H. atinge seu ponto culminante no ato de gustação totêmica. A personagem de Clarice Lispector encontra as raízes de sua identidade no corpo de um inseto cuja contemplação, provocando a náusea, lhe abre o acesso à existência divina. Segundo Benedito Nunes, "G. H. é, ao mesmo tempo, vítima e oficiante desse estranho holocausto."³³²

A existência de Deus é o cerne da vida, o ritual de viver, porque "exprimimos a essência da natureza divina", mesmo no tempo que flui da consciência, não como um "dato imediato", mas como a questão em que vive a personagem, "a do imaginário":

Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela não tem mais divergência. Então ela é a solenidade de si própria, e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – o ritual é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é o exterior a ele: o ritual é o inerente. A barata tem o seu ritual na sua célula. O ritual – acredita em mim porque acho que estou sabendo – o ritual é a marca de Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual. (p.120)

O imaginário, na linguagem simbólica desta obra clariciana, não é a do encanto, mas a do SER (o bem cultural de nossa língua é que o verbo *ser* não se traduz como *estar* e Deus, estando relacionado à questão de lugar, não é um SER apenas, mas também um ESTAR), a linguagem da essência do símbolo vivo, epifania, luz, graça. Para Jung, só é vivo o símbolo que, para o espectador, foi a expressão suprema daquilo que é pressentido; deve ainda incitar o inconsciente, gerar a vida, a arte e estimular seu crescimento.³³³

Segundo Salvatore D'Onófrío:

Quer pela origem familiar, quer pelas viagens realizadas, quer pelas suas leituras, Clarice é a escritora brasileira que melhor possui a consciência da cultura ocidental. No rastro de Joyce, de Proust, de Woolf, de Faulkner, ela tenta renovar a estrutura do gênero narrativo,

³³² SZKLO, G. S. *Remate de males*, p.109.

³³³ JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*, p 33.



construindo todo o enredo pelo monólogo interior das personagens. A peculiaridade de sua ficção, já apontada por Alfredo Bosi é “o salto do psicológico para o metafísico”. Em seus melhores romances e coletâneas de contos (**Perto do coração selvagem, A maçã no escuro, Laços de família, A paixão segundo G. H.**) nota-se a tentativa de superar a postura egolátrica, em prol da comunhão do eu com os seres e os objetos que constitem a realidades. Mas essa temática se torna difícil de ser percebida devido ao recurso estilístico recorrente do fluxo da consciência.³³⁴

O esclarecimento desse crítico e teórico faz-nos encontrar na percepção da arte clariciana de **A paixão segundo G. H.**, faz-nos ver que a literatura é uma leitura da realidade, mesmo em sendo uma realidade terceira. Conhecemos o fato de que, desde Horácio, indica ser necessário ao poeta *ingenium* e *ars* acrescentando-lhes o clima propício ao estudo, até José Guimarães Mello, que “indaga ao seu espírito” as causas da escritura de Epodos, tendo como modelo Arquíloco e “suas tão severas investidas contra a sociedade romana, especialmente contra as mulheres”, a literatura é uma leitura de uma realidade interior, de uma realidade exterior, ou de ambas, num prisma da arte. A arte literária sendo “representação da realidade” é também representação da realidade social. Na idade do ouro, no auge do império romano, os poetas criticaram a sociedade e seus vícios, preocupando-se em não se afastar dos modelos e normas da filosofia de Aristóteles e dos modelos poéticos de Homero, Sófocles, Eurípedes, Ésquilo, Aristófanes, Cratino; Arquíloco e outros. Hoje, os cânones literários têm novos princípios. No entanto, não há como negar os gregos e latinos. Os pais dos cânones não fazem sombra, nem se arrogam donos de nenhuma realidade, mas aos novos orientam em disciplinaridade essencial. Mesmo com a quebra dos paradigmas preconizados pela nova era por que passa o mundo, não há como negar o bem que a Grécia e Roma legaram ao mundo e sobre as quais a cultura “do ocidente” se sustenta. Preservar o bem não só é questão de tradição, mas de bom senso.

As exigências dos paradigmas de Homero, Horácio e Aristóteles permitiram e permitem ao literário a aproximação entre as mudanças e a conservação do mesmo modelo, com o mundo estilístico grego localizando, nessa “adaptação”, “a originalidade e a consistência da obra

³³⁴ D'ONÓFRIO, S. *Literatura ocidental*, p.439.



que residem em não imitar servilmente”. Nos tempos histórico, psicológico, cronológico e lingüístico, no presente, como no passado, o ideário estético de **A paixão segundo G. H.** ainda, com concessões de necessidades temporais (fragmentação de gêneros, nos quais o dramático se imiscui no lírico) e espirituais (a falta de amor a si, as exigências de um amor que se estende além do humano), tem os preceitos conservados na unidade (interna e/ou externa), na simplicidade, na justa medida, em linguagem coerente com a personagem que fala. Desde Homero, as aparências não enganam, a justa medida é perenizada no que se refere à escolha do assunto (inuentio), à disposição (dispositio) e ao estilo (elocutio).

Ocupada em veicular, sua produção artística ao tempo, a autora de **A paixão segundo G. H.** questiona o temporal e o traz para o histórico, como um tempo presente preso ao passado, anexa-o à cultura de uma região: o Rio de Janeiro. Há imbricamento da Nova História com o romance no livro. Desde o mundo clássico (o termo: clássico tem aqui o sentido de muito bom) do período greco-romano, os autores se valem de dados circunstanciais ou míticos, não se restringindo a citações de ocorrências históricas, mas da realidade ou da crença do povo (mito). As causas de tais procedimentos, podemos observar mais uma vez, podem ser devidos ao fato do texto mítico apresentar modelos de conduta humana, ao momento histórico significativo que implica fecundidade literária, às guerras e tragédias, que resgatam o passado e possuem, em sua propriedade, o inusitado, a transformação.

Vivemos um tempo confuso da (Nova) História e bem o retrata Clarice Lispector. Este tempo de transformações é o de “efervência literária”, e, segundo Maria Tereza de Freitas,

esses períodos confusos parecem estimular a criação literária que dispõe de um elemento capaz de, senão esclarecer, ao menos configurar tais mistérios: a imaginação.³³⁵

A Nova História empreende uma reformulação em seu campo de conhecimento, e, por isso, nordeaia o tratamento dado à História

³³⁵ FREITAS, M. T. *Literatura e História*, p.22.



tradicional. Propõe esta disciplina um enfoque diferente, nova disciplina que inquirir objetivos e métodos da historiografia, pois acredita que o sujeito e o acontecimento distanciam-se de sua conversão em discurso, subversão da verdade mítica.

Gerard Genette, em **Palimpsestes**, chama de transtextualidade (aquilo que o texto coloca em relação manifesta ou secreta com outros textos).³³⁶ Nessa transtextualidade com a História nova, o mito, na ficção clariciana de **A paixão segundo G. H.**, é uma história da História atual, porque vivemos ainda o tempo do absurdo das guerras, da fome, da injustiça social. O real da perversão humano verbaliza-se artisticamente e no histórico como sátira do humano. Sem se perder do intuito de problematizar, deleitar e criticar a realidade, a ficção é ficção em sua essencialidade de imaginário. A historiografia cuida já do caráter desse imaginário da História. O contato com a realidade provoca a revisão entre a Arte, a História e as ciências. Castoriadis afina sua percepção, quando mostra as fronteiras “nebulosas” entre as ciências, o mito e artes, enquanto esclarece sobre o expurgo da arte não socialista no regime adverso a ela. É lógico que esse historiador escreveu sobre a perseguição extraditória dos artistas durante o antigo regime socialista russo, porque a obra de arte representava o vazio e a inanidade do regime. Para Castoriadis:

A arte é – tanto e mais e de outro modo que o pensamento, e antes e depois desse: ela falou antes que ele falasse e fala ainda quando ele não pode deixar de se calar – apresentação/ presentificação do Abismo, do Sem Fundo, do Caos.³³⁷

É a arte do uso poético da linguagem que expressa o Caos, o pensar o Abismo, os costumes:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. (p.124)

A narrativa do sagrado revê como entendimento, mas não como aceitação tal comportamento desumano:

³³⁶ GENETTE, G. *Palimpsestes*, p.7.

³³⁷ CASTORIADIS, C. *Diante da guerra*, p.234.



E eu dera o primeiro passo: pois pelo menos eu já sabia que ser humano é uma sensibilização, um orgasmo da natureza. E que, só por uma anomalia da natureza, é que, em vez de sermos o Deus, assim como os outros seres O são, em vez de O sermos, nós queríamos vê-Lo, se fôssemos tão grandes quanto Ele. Uma barata é maior que eu porque sua vida se entrega tanto a Ele que ela vem do infinito e passa para o infinito sem perceber, ela nunca se descontinua. (...) (p.131)

Em contraponto, o imaginário faz ver a realidade primeira. Assim, os imaginários da Literatura (como cultura) e da Nova História refazem a História. Tim Ingold refaz esse tríplice nivelamento de estratos de valores e vida -em dois níveis: Segundo esse autor:

Primeiro, temos que reconhecer que variações culturais são biológicas, mas para produzir uma síntese adequada entre os aspectos biológicos e social da existência humana nós temos que enfocar os processos de desenvolvimento e temos que ver esses processos como fundamentais para a mudança e transformação histórica.³³⁸

Esses estratos de vida e valores, estão na arte de **A paixão segundo G. H.** na temática inspirada no **Talmud** em simbiose com a cristianização do ocidente:

Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá.

Não seria esta, embora muito do que esta, a tentação pela qual passavam os santos? E de onde aquele que seria ou não santo, sai ou não santificado. Desta tentação no deserto eu, leiga, a insana, sucumbiria ou sairia dela pela primeira vez como ser vivo.

-Escuta, existe uma coisa que se chama santidade humana, e que não é a dos santos. Tenho medo de que nem o Deus compreenda que a santidade humana é mais perigosa que a santidade divina, que a santidade dos leigos é mais dolorosa. Embora o Cristo tenha sabido que se com Ele haviam feito o que fizeram, conosco fariam muito mais, pois Ele dissera: "Se fizeram isto com o ramos verde, o que farão com os secos?" (p.133)

Convém notar que as referências ao sabá remetem o leitor à temática talmúdica. O texto de **A paixão segundo G. H.**, em harmonia com o **Talmud**, faz uma reverência, provavelmente ao elemento judaico de nossa cultura. Introduzindo e comentando o **Talmud** (livro de interpretação das leis religiosas), Moacir Amâncio organiza esse pensamento de lapidar solidariedade pela vida biológica. Segundo o estudioso do assunto: a "característica única do **Talmud**,

³³⁸ INGOLD, T. *Folha de São Paulo*, p.4.

como livro religioso – em vez de soluções, novas perguntas. O princípio está na revelação”.³³⁹

No capítulo sobre o *Shabat*, Moacir Amâncio explica que, excetuando alguns gêneros de atividades em que se permite a violação do sabá, e esse motivo é a preservação da vida humana:

O *Shabat*, (...) é sobre todos os aspectos o principal dia do calendário judaico. O dia do descanso que ocorre todo fim de semana e se torna, assim, ponto central da vida que então se volta para a consagração máxima, o serviço do Senhor aliado ao descanso e à comemoração da qual faz parte a boa mesa.³⁴⁰

Os judeus, um dos povos mais civilizados do mundo³⁴¹, encontraram sempre, forças para erguer modelos de unidade fora da individualização, tendo por base os méritos individuais e específicos. Há uma individualização de círculos importantes na sociedade judaica devido à residência urbana. É certo, porém que, no mosaico da cultura ocidental, o pensamento judeu valoriza e estima o indivíduo que demonstra talento pessoal e conquistas intelectuais. A consciência de que, face ao mundo de hoje, o homem está sozinho, exposto a si, num mundo social cruel e complexo, face a Deus e ao homem, faz com que o judeu crie modelos de unidade fora da individualização.

Ao contrário da teoria talmúdica, o historiador francês Jules Michelet escreve sobre a designação da palavra sabá. Segundo o autor:

Na época de Henrique IV é que aparecem descrições mais detalhadas do fenômeno. Os sabás eram então uma grande farsa libidinosa, sob o pretexto de bruxaria. Mas embora sendo descrições bastantes deturpadas, existem nelas alguns traços bem antigos, que testemunham uma trajetória das diferentes formas pelas quais a cerimônia do sabá passou durante épocas diversas.³⁴²

Os sabás eram as festas profanas, que, através do tempo, tiveram trajetória religiosa.

³³⁹ AMÂNCIO, M. *O Talmud*, p.12.

³⁴⁰ Ibidem, p. 69.

³⁴¹ Observamos que civilização tem o mesmo significado de multiculturalismo. Na realidade, o judeu é um povo que sobreviveu a múltiplas dominações de culturas adversas ao judaísmo sem se aculturar religiosamente. Não estamos dizendo que outros povos também não sejam civilizados.

³⁴² MICHELET, J. *A feiticeira*, p.111.

Tal temática está ligada, na obra clariciana, à questão cultural e à busca do divino. G. H. tenta encontrar a imagem e a semelhança do divino no Deus, que decide pelos pormenores de sua própria ação: “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá.” (p.132-3). Na linguagem da personagem, nem seus pensamentos são impostos, mas escolhidos pelo homem. De acordo com a Torá, num estudo feito por um rabi lituano, R. Meir Simkha Ha-Cohen de Dvinski, Latvia, no começo do século XX, dá-nos a interpretação da frase bíblica: “Façamos o homem à nossa imagem”, o que significa que a Torá (a lei religiosa) fala na linguagem dos homens. De acordo com este rabi: “O homem não é (humano) por natureza mas por escolha, e sua escolha muda, (nem mesmo) a evidência o compelirá.”³⁴³

Com a proposta de Gilda Salém Szklo da existência temática judaica na obra de Clarice Lispector, acreditamos, sim, que a perquirição existencial vista por Bosi e Luís Costa Lima sejam mesmo, na nossa proposição, perquirições dialéticas e dialógicas feitas para desencadear um diálogo com o pensamento religioso e cultural do ocidente.

³⁴³ GUINSBURG, J. (Org.) *Vida e valores do povo judeu*, p.375-377.



CONCLUSÃO

Este trabalho de análise, interpretação e crítica, sob a óptica da Nova História, faz uma aproximação da Literatura comparada com a escritura de **A paixão segundo G. H.** As temáticas das máscaras do homem, o discernimento sobre o tempo e a cultura permitem uma nova visão dos imaginários da Literatura e da História existentes na obra de Clarice Lispector. É notável a capacidade satírica (na verdadeira significação latina de *satura*) da linguagem clariciana. Há, nesta linguagem, o trabalho de interdisciplinaridade com a História e as ciências. A temática pirandelliana, que é a multiplicidade de máscaras existente em cada homem, rompe-se na consciência da protagonista como ambigüidade e impossibilidade de “ser” e “o pensar ser”. Essa temática flui reelaborada na obra de Clarice Lispector. Assim, o mito, o símbolo, a alegoria, a metáfora se condensam em perquirições existenciais e místicas, numa identidade com a literatura brasileira, latino-americana e na tentativa de se fazer universal em busca de uma identidade no contexto da memória.

Assim, em nossa dissertação, destacamos o níveis semânticos como sátira literária de uma tragédia real e fantasiosa. Usamos a concepção de Aristóteles para a tragédia. O trágico é visto de acordo com a divisão aristotélica: a) *mythos*, o ato da voragem da barata; b) *éthos*, a rebeldia íntima da personagem protagonista e sua consciência de ser inconclusa para atingir a essencialidade do amor, no absurdo planeta da vida animal; c) *dianoia*, o papel da narradora como protagonista e narratária de uma tragédia que é a exposição da vida pessoal num mundo complexo; d) *léxis*, o discurso de afinidade com a cultura latino-americana, porque tem, na sua literariedade, o tom ensaístico de uma “raça” em formação, de pretensões universalizantes, porque é o discurso do amor; e) *ópsis*, os acontecimentos narrados em ritmo de respiração humana, o espaço atópico a satirizar o espaço real, o mitologema do tempo e o aspecto temporal da memória, as realidades e o mito; f) o som como significado novo.



Procuramos estabelecer a diferença entre o mito e a realidade de acordo com a fluidez da consciência, que perpassa o tempo da obra. Procuramos analisar as várias concepções de tempo. Numa análise aos campos temáticos, o mito-enredo amplia-se como uma realidade terceira, a imaginária. Na visão satírica da autora, o real ainda sustenta ainda o mito do herói, a idéia, sem juízo formado e sem raciocínio lógico que se tem da justiça social. O inseto constitui a alegoria da vida burguesa, como literatura de proposta, mesmo em sendo mítico-mística ou não. Nas manifestações religiosas, o mito perpetua como tempo litúrgico. Ainda, no meio social, os veículos de comunicação sustentam a superficialidade do burguês, imagens se confundem com o discurso apofático, com o místico imbuído de extrema crueldade contra a vida. Em **A paixão segundo G. H.**, a linguagem de símbolos, imagens, metáforas, alegorias refletem o mito e a realidade do Brasil no discurso do belo, na morte identificada com a vida e com a dor. Identificamos os campos temáticos: a cultura, o encontro com realidade e a multiplicidade das máscaras, a busca do divino, em que no mistério da obra não se destaca a barata, mas o anjo G. H.

Na primeira parte analisamos a historicidade da ficção e a literariedade da História que há nos imaginários. Por ser literatura que admite a ida para uma realidade terceira, a imaginária, a literatura latino-americana, brasileira resguarda em suas máscaras de realismo, a expressão mítica da narrativa.

Na segunda parte, destacamos as funções do mito. Fizemos uma grade em que as referências históricas são expostas, como montagem pictórica do tempo. As palavras esquemas evocam os acontecimentos de relevância na história das civilizações. Provamos, assim, que há, no expressar clariceano, a estética e a História.

Na terceira parte, trabalhamos a linguagem do mito como narrativa do sagrado e fabulação, sendo linguagem que faz a *epifania* da realidade. Destacamos a “hermenêutica” dos críticos da obra: Benedito Nunes, Antônio Cândido, José Paulo Paes, Luís Costa Lima, Afrânio Coutinho, Sérgio Milliet. Dividimos o texto em três partes: a) o crime contra a vida pessoal, b) o real divino, c) o encontro com a paixão.

Portanto, cumpre observar que o imaginário da Literatura sustenta o da História numa expressão de escritura feita de imagens, de macrometáfora da realidade e de estilo refinado. Em busca da própria alma, revelando uma inquietação temporal e espiritual, a vida é recriada na arte com o tom ensaístico de sátira da realidade brasileira.

Refizemos o itinerário do tempo no imaginário histórico, para revisar o trabalho literário de “canonização”, que a crítica estabeleceu para a obra, e avaliar os componentes desse cânone que faz do imaginário literário um compósito de descompasso com as transformações da realidade social e/ou individual. Há variação do limite do real, mas esse passa pela cultura de uma civilização mística como a brasileira. Por ser objeto da História, o imaginário estabelece o domínio desses limites: a história das religiões, a história da literatura, a história da arte. As primeiras pesquisas do imaginário foram sentidas mais do que compreendidas por Michelet, que consagra, em visão da natureza, um livro à bruxa, símbolo de feminilidade e vida. Revisamos esta consagração de bruxa e fada no caráter da personagem G. H., por estarmos, a princípio, nos percalços das convergências assinaladas por Michelet entre os mitos e os ritos da Antigüidade clássica e dos povos ditos selvagens. A História das religiões apresenta os homens do Império romano imaginando a imortalidade feliz e os caminhos que a ela conduziam.

Em sendo causa de tais pesquisas, a reimaginação literária da história da História perfaz-se como arte no romance de tom ensaístico próprio da nossa literatura dos trópicos. A supremacia da vida, transformada em necrofilia nos mais altos setores da sociedade brasileira, fica, no centro das discussões de nossa literatura, além das conseqüências que as duas grandes guerras provocaram no mundo. Talvez, por não presenciar face-a-face, pelo menos com um olhar teleológico, as guerras mundiais dos últimos tempos, a nossa literatura tenha se distanciado, em parte, dos cânones gregos e latinos, para adquirir, com a experiência, a aprendizagem ao que é muito bom preconizado pelos antigos paradigmas. Urge interrogar se as nossas guerras contra a pobreza social fazem da literatura dos nossos trópicos o imaginário satírico em protesto contra a individualização alienante do burguês, que não distingue a ficção da



realidade, com o exercício de moral ambígua e abjeta. Literatura é arte, educação do homem, pela estética, pela criticidade, mas a Nova História ajuda o literário para se atingir tal criticidade.

O artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se o silêncio no seu texto, a presença do modelo, enquanto é visível é a mensagem, é o que é ausência no modelo.³⁴⁴

Por sua vez, a mensagem de Clarice Lispector, nesta obra feita de uma arte de proposta, em que o invisível é paradoxal, em oxímoro com a realidade dá lugar a uma significação mais exterior da realidade: a situação cultural, social e política; como arte antropofágica e espelho exposto ao sabor do fogo da paixão das vaidades é a dialética do esclarecimento, que se perfaz entre o filosófico materialista e o religioso. Há todo um antitético até se atingir o tético.

A faces grega e romana dos cânones, a estrutura antropológica do imaginário, que, a partir da sociologia, passa do mito para uma razão mais raciocinante, revelam os elementos de uma história política, a dominação atribuída às mulheres, na expressão do pensamento platônico. A simbologia do alimento da alma e do corpo, do vinho acicata o investigar da morte tão freqüente na religião, no literário e na realidade. Além do religioso, há as notícias de jornais que tecem a feitura da Nova História, pondo em evidência a morte, numa necrofilia abjeta em nome do poder. Compete à expressão do imaginário histórico fazer um modelo de análise conjunta dos mitos e dos rituais, principalmente dos rituais religiosos, no tempo da memória histórica em que vivemos. A vida contida no pão, que sacia a fome, e no vinho, que mata para sempre a sede, ainda hoje, através dos tempos, é e está sendo oferecida nos rituais de cultos religiosos como promessa de vida eterna. A morte presente na Nova História, que expressa e narra as exorbitâncias do homem, é por vezes, ficção do narrador, que se arvora de porta-voz dos vencedores. Os fatos são vistos sob o véu tênue de uma realidade imposta por reportagens "ideologizantes" e de dominação burguesa. Sob a óptica do religioso, na imagem de um Deus judaico-

³⁴⁴ SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*, p.27.



cristão, há manifestação de cultura do amor, visto sob o lírico e o trágico. Na ficção, também o homem pode ser deus e criar múltiplas máscaras dele mesmo. Por reconhecer a si próprio como um bem, cria, no pensamento, a fabulação e a metafísica, mas dissocia o real do mito. A paixão de Cristo é a *epifania* do amor-mito-tempo desse Deus único, que não deixa de ser único para reviver o símbolo num menino nascituro num presépio em Belém de Judá. O próprio Virgílio pode ter decodificado essa epifania mítica nas **Bucólicas**.

O Deus indiferente apontado em **A paixão segundo G. H.** não é o demiurgo socrático nem a presença e a ausência no discurso apofático. A linguagem de Clarice, simbólica e estilizada, representa, metalingüisticamente, a linguagem homérica e bíblica, evoca a desmitificação dos deuses na obra de obra de Homero, que, com sua poética imortal, vence a morte por meio da arte, e mata os deuses humanos e pagãos pré e pós filosóficos. Satiriza a realidade, vista desde a reconstituição quase alógica do espiritual do Deus bíblico, desde a trindade dos deuses indianos, persas, babilônicos; dos materialismos dialéticos aos rituais pré-colombianos de aborígenes xamãs ou guaranis ou tupis; bem antes de Lévi Strauss, havia lendas das origens romanas num imaginário de fecundidade onírica. Segundo a proposta de Dumèzil, os mitos das sociedades indu-européias prometiam a estrutura de uma imagética constituída pela hierarquia de três funções – mediação sagrada, ímpeto guerreiro, fecundidade laboriosa e isto a História de Roma mostra com mais vigor, a imortalidade da arte, na arquitetura artística do “ocidente” e nas sugestões de respeito pela vida provinda dessa arte.

A cristianização abre uma nova época para o domínio do imaginário, mesmo que a preocupação de encontrar sob esse limite uma continuidade profunda esteja presente nos ensaios de Evelyne Patlagean, Jacques Le Goff, Fernand Braudel. As culturas cristãs apresentam uma continuidade interna, evidente no domínio do imaginário; a massa documentária é de riqueza incomparável. Durante a idade média, a história social manifesta-se *tout court* como sistema do imaginário. Vimos em Jacques Le Goff que Focillon estudou as imagens inscritas no espaço das arquiteturas romanas e góticas e contestou a hierarquia tradicional dos

elementos da História. O bestiário fantástico da escultura medieval proporcionou, para Le Goff, a decifração de desejos e fantasias e releituras da Nova História. A modernidade explora a atitude diante da morte, o julgamento individual da alma, a vida além túmulo.

Por causa de sua visão culta e imaginação artística, Clarice Lispector recria essa ficção da História. Recompõe um quadro retrospectivo do tempo, por onde a personagem G. H. tece uma literatura em que há uma imagem pictórica do tempo. Sua ficção ultrapassa o tempo litúrgico e propaga-se pela ficção do imaginário da literatura, como significação do literário com o histórico:

É preciso acrescentar imediatamente que, pelo fato mesmo de ser uma religião, o cristianismo teve de conservar ao menos um comportamento mítico: o tempo litúrgico, ou seja, a recuperação periódica do *illud tempus* do "princípio". "A experiência religiosa do cristão baseia-se na imitação de Cristo como modelo exemplar, na repetição litúrgica da vida, morte e ressurreição do Senhor, e na contemporaneidade do cristão com o *illud tempus*, que se inicia com a Natividade de Belém e se encerra, provisoriamente com a Ascensão".³⁴⁵

Por fim, não se pode deixar de observar que Clarice Lispector conheceu e usou, ao criar a obra, **A paixão segundo G. H.**, aspectos da dimensão do grande tempo histórico, mítico, psicológico, litúrgico, cronológico em linhas retilíneas e em circularidade. Sob as formas do literário, há uma posição do histórico e uma do literário, num contexto em que se imbricam, por vezes, obedientes a um acervo literário ocidental para se rejeitar como rótulo de qualquer elenco canônico, "destrincando nos seus emaranhados vínculos com as malhas do poder".³⁴⁶ Urge não confundir dominação com destruição. Segundo Roberto Reis:³⁴⁷

O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação.

No papel de escritora latino-americana, é herdeira de *ars*, *ingenium* e *ambiência* da latinidade. Essa cultura resguardada no museu imaginário da arte literária, em interdisciplinaridade com a Nova História, é a

³⁴⁵ MIRCEA ELIADE. *Mito e realidade*, p.147.

³⁴⁶ JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*, p.72

³⁴⁷ *Ibidem*, p.73.

essencialidade artística do homem latino-americano. Memorial da arte, esta literatura satiriza o “homem sorridente, feliz, que tem *fiesta*, colônia de férias para o turismo cultural” alienado no seu mundo em meio a imaginários mundos sem problemas sociais, impassível diante das questões mais profundas da humanidade, como nos assegura Salviano Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana.³⁴⁸

Para os imaginários da literatura e da Nova História, a obra clariciana de **A paixão segundo G. H.** contribui para uma forma mais verdadeira de sentir uma identidade brasileira, em a literatura “corrói os rituais discursivos esclerosados e descontrói “verdades históricas” dadas como incontestáveis”³⁴⁹, embora seja necessário vasculhar um pouco além do que é apenas aparente.

Quanto à questão das afinidades da obra com as obras de Virgínia Wolf, James Joyce e Guimarães Rosa, Proust, há, na realidade, um estilo refinado, um teor hermético. Vistos no plano histórico, o hermético clariceano é o religioso, o religioso é o metafísico, o metafísico é o sensual, o sensual é o irônico, numa realidade terceira, no imaginário literário-histórico. Este hermético, a autora condensa-o como sátira de uma realidade excessivamente humana, que a Nova História resgata e e problematiza, para, desde Camus, confirmar a importância da Literatura para a História, mesmo porque se “há um momento em que o poeta mostra não tomar a sério os valores de uma certa cultura, ou melhor, as relações entre forma e conteúdo que a dominam: é a hora da paródia”.³⁵⁰ A personagem G. H. e suas ações, no tempo e no espaço, são o imaginário crítico dessa ‘linha intimista’” “brasileira *sui generis*”³⁵¹ que é revisto no

³⁴⁸ SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*, p.28.

³⁴⁹ LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p.132.

³⁵⁰ BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia*, p. 165.

³⁵¹ LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*, p.37.



imaginário de “um tempo espacializado”³⁵² da História, na “reta artística”, em que o amor é a temática maior, como visão digna da realidade latino-americana e brasileira. Para o psicólogo Jurandir Freire Costa, o amor é uma invenção cultural, a chave da sedução que vem desde os gregos:

O amor grego era um amor no qual a cidade intervinha, ele estava a serviço da pólis (cidade grega). Não era um amor autônomo.³⁵³

A invenção cultural do amor, metabolizada como *ars, ingenium* e *ambiência* nesta literatura de tom ensaístico de **A paixão segundo G. H.** é raiz da cultura latina e firma-se na escrita da memória literária em suas referências a um imaginário coletivo; sempre que os progressos devoram a si mesmos, nas mentiras ultraconvencionais e apaixonantes, que dissociam corações e mentes da realidade de nossa ambiência. E a historicidade do imaginário na literatura clariciana sustenta, nas imagens do tempo e do amor, a cultura de nosso povo brasileiro.

³⁵² SANTIAGO, S. **A aula inaugural de Clarice.** *Folha de São Paulo. mais!*, p.12-14.

³⁵³ CARLOS, C. S.; NETO A. L. **A invenção do amor.** *Folha de São Paulo. mais!* São Paulo, 15 nov. 1998, p.4.



BIBLIOGRAFIA

OBRAS DA AUTORA:

- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.*, 18. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 16-17, 25-8, 34, 36, 57, 62-3, 75, 80, 86, 101, 117, 119, 123-4, 128, 132-3, 142, 160, 169-70, 195.
- _____. *A legião estrangeira*, 12. ed. São Paulo: Siciliano, 1992.
- _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961.
- _____. *Água viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.
- _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Perto do coração selvagem*. 7.^a ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 4.^a ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

DICIONÁRIOS:

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 3 ed. Trad. Alfredo Bosi e Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.247, 358-363, 367, 439, 660-1, 739, 741, 747, 853.
- AKOUN, A.; ANTHOUARD, M. *Dicionário de Antropologia*. Trad. Geminiano C. Franco. Lisboa: Verbo, 1983, p. 177.
- FARIA, E. *Dicionário escolar latino português*. 3 ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962. p.399.
- FERREIRA, A. B. de H. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Gama, 11.^a ed. (não pag.)



GRANDE enciclopédia Larousse Cultural. Nova Cultura, 1998., v.14, p.3329.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1972. p.96, 281.

MASSAUD MOISÉS. *Dicionário de termos literários*, 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1976, p.10, 303, 342.

PAES, J. P. MASSAUD MOISÉS. (Org. e Dir.) *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967. p.93, 175, 178-9.

TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 249.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICO-TEÓRICA GERAL:

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guído A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.50, 106, 130-1, 112, 146, 162, 240.

AMÂNCIO, M. *O Talmud*. Trad do autor. São Paulo: Iluminuras, 1992. p.12, 69.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio P.de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. p.71, 252, 274.

AUERBACH, E. *Mimesis*, Trad. de George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971. p.1-2.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Vale Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d. p.22-3.

BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 136, 182.

BARROS, J. T. de. *A hora da estrela*. Minas Gerais, *Suplemento literário*. Belo Horizonte, n. 1091. 19 dez.1987. p.6.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.226.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* In:

LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*, p.237.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Paulinas, 1977. p.1259.

BONELLI, P. *Sônia Coutinho, a hora e a vez do romance: Leia*, n. 132., 1989. p.58-9.

BORGES, F. N. F. *Folhetos movem a imaginação popular*. *Jornal da tarde*, <http://www.jt.com.br/noticias/99/02/20/sa8.htm>, on line, 20/02/99, caderno de sábado, p.1.

BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983. p.165.

_____. *História concisa da literatura brasileira*, 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 479-81.

_____. *Reflexões sobre a arte*, 5 ed. São Paulo: Ática, 1995. p.8. 15. 16. 21. 31-32.

BUTOR, M. *Repertório*, São Paulo: Perspectiva, s/d. p.29. 241-2.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e História literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965. p.93-4.

_____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970. p. 127. 129.

CARLOS, C. S.; NETO A. L. *A invenção do amor*. *Folha de São Paulo*. mais! São Paulo, 15 nov. 1998. p.4.

CARPEAUX, O. M. *As revoltas modernistas na literatura*. Ediouro, s/d. p.91.

_____. *História da literatura ocidental*, Rio de Janeiro: O Cruzeiro, s/d., (8 v.). v. 1-A, parte III, v. 7. p.373.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*, São Paulo: Ática, 1986. p.7.

CARVALHO, A.; QUINTELLA, A. *Arte*, 5 ed. Belo Horizonte: Lê, 1995 p.53-6, 61.

CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnairderman. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.22.

CASTORIADIS, C. *Diante da guerra*. Trad. Carlos N. Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982, v. 1. p.234.

- CERTEAUX, M. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 11, 48, 100.
- CHOCIAIY, R. *Teoria do verso*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974. p.1, 3.
- COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974. p.22.
- COLLINGWOOD, R. G. *A idéia da História*. 7 ed. Lisboa: Presença, 1989. p.24.
- COUTINHO, A. (Org.). *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 4, p.629.
- _____. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. v. 5, p.530.
- _____. *A literatura no Brasil*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, v. 6, p.247.
- DANTE. *A divina comédia*. Trad. Cordélia D. d'Aguilar. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- DERRIDA, J. *Do espírito*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1990. p. 142-3.
- _____. *Paixões*, Trad. Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995. p.16, 21, 56-7, 67, 72.
- _____. *Khôra*. Trad. Nícia A. Bonnatti. Campinas: Papirus, 1995.
- _____. *Salvo o nome*. Trad. Nícia A. Bonnatti. Campinas: Papirus, 1995. p.10, 26, 38.
- D'ONÓFRIO, S. *Literatura ocidental*, São Paulo: Ática, 1990. p.439.
- _____. *O fantástico kafkiano*. *Letras & Letras*. Jun/Dez, v. 4, n. 1 e 2, 1998. p.229.
- _____. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 1995. p. 19, 96-97, 138.
- DUBOIS, J. *et alii*. *Retórica geral*. 1 ed. São Paulo: Cultrix, 1974. p.57-8, 266.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 17-8. (prefácio, 3.ed.)

EIKHENBAUM, B.; CHKLOVSKI, V. *et alii*. **A arte como procedimento.**

Teoria da literatura. Porto Alegre: Globo, 1973. p.41, 50.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.7.

_____. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ELIOT, T. S. *Poesia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 19-20, 137. (Introdução)

ESPINOSA, B. de. *CA – Ética II*. 2 ed. Trad. Marilena de S. Chauí, *et alii*. São Paulo: Abril, 1979. (Os pensadores, p.158).

_____. *Tratado da correção do intelecto*. 2 ed. Trad. Marilena de S. Chauí, *et alii*. São Paulo: Abril, 1979. (Os pensadores, p.45).

_____. *Ética I*. 2 ed. Trad. Marilena de S. Chauí, *et alii*. São Paulo: Abril, 1979. (Os pensadores, p.121).

FELINTO, M. **Sentimentos de perplexidade**. *Folha de São Paulo.mais!*. São Paulo, 7 dez. 1977. p.13.

FERNANDES, F. *Circuito fechado*. São Paulo: Hucitec, 1976. p.104. (Coleção Estudos Brasileiros, 6).

FERNANDES, J. **O selo do poeta**. *Letras & Letras*. Uberlândia/MG, Jul/Dez. 1990 (publicado em dez. de 1992), v. 6, n. 1 e 2. p.41.

FRANCO Jr., A. **Clarice segundo Olga Borelli**. *Minas Gerais, Suplemento literário*. Belo Horizonte, n. 1091. 19, dez. 1987. p.8.

FREITAS, M. T. *Literatura e História*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p.5, 22, 63, 85.

FRYE, N. *O caminho crítico*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p.82.

FORACHI M.; MARTINS, J. S. *Sociologia e sociedade*: leituras de introdução à sociologia. Rio de Janeiro: LTC, 1977, p.23.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP; Campinas, São Paulo: UNICAMP, 1944. (pág. irreg.) (Coleção estudos, 142).



- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. 7 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1978. p.212.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982. p.7, 451-2.
- GLEISER, M. Partículas violam a reversibilidade do tempo. **Folha de São Paulo, mais!**, São Paulo, 29 nov. 1988, p.14.
- GODINHO, H. *O mito e o estilo*. Lisboa: Presença, 1982.p.16.
- GOTLIB, N. B. **No território da paixão**: a vida em mim. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p.7.
- _____. (Org.). **Lembrando Clarice Lispector**. Minas Gerais. *Suplemento literário*. Belo Horizonte, 19 dez. 1987 (n.1091).
- GREIMAS, A. J. *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo: Cultrix, 1981. p. 21.
- GUINSBURG, J. (Org.). *Vida e valores do povo judeu*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.375-377.
- GUIRAUD, P. *A semiologia*. Trad. de Filipe C. M. Silva. Lisboa: Presença, 1973. p.50, 52, 66, 101.
- HEIDEGGER, M. CA - *Conferências e escritos filosóficos*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril, 1979. (Os pensadores, p.266).
- HESÍODO. *Teogonia*: A origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 3 ed. 1995. p.78.
- HJELMSLEV, L. T. CA - **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. *Textos selecionados*. São Paulo: Abril, 1978. (Os pensadores, p.188, 190, 192, 209).
- HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. Carlos A. Nunes. São Paulo: Três, 1974. p.16, 42.
- HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1976. p.7.
- INGOLD, T. **Antropólogo quer superar limite entre o homem e o animal**. *Folha de São Paulo, mais!*. São Paulo, 23 out. 1995. p.4.



- JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 66. 72-3. 128-9.
- JOSEF, Bella. A paixão segundo Clarice Lispector. **Minas Gerais. Suplemento literário**. 1 ago. 1981.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p33.
- JURJI, J. E. (Org.). *História das grandes religiões*. Trad. Amália M Costa Lobo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1956. p.274.
- KAFKA, F. *Metamorfose*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- KIERKEGAARD, S. A. CA - *Temor e Tremor*. Trad. Carlos Grifo et alii. São Paulo: 1979. (Os pensadores, p.183).
- LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. p.93-4, 97, 100.
- LE GOFF, J. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 3. 16. 46. 291-2
- LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998. p.44. 48. 132-7.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.16-18.
- _____. *Por que literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969. p.105-6, 117, 123.
- LUCAS, F. **Clarice e o impasse da narrativa narrativa contemporânea**. *Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976. p.17.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. **Memórias póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro**. 1 ed. São Paulo: Abril, 1974.
- MANNONI, Otávio. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973. p.54.
- MARX K.; ENGELS, F. *História*. Trad. Florestan Fernandes et alii. São Paulo: Ática, 1983. p.154-5.

- JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 66. 72-3. 128-9.
- JOSEF, Bella. A paixão segundo Clarice Lispector. **Minas Gerais. Suplemento literário**. 1 ago. 1981.
- JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p33.
- JURJI, J. E. (Org.). *História das grandes religiões*. Trad. Amália M Costa Lobo. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1956. p.274.
- KAFKA, F. *Metamorfose*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- KIERKEGAARD, S. A. CA - *Temor e Tremor*. Trad. Carlos Grifo et alii. São Paulo: 1979. (Os pensadores, p.183).
- LACAN, J. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966. p.93-4, 97, 100.
- LE GOFF, J. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.p. 3. 16. 46. 291-2
- LEENHARDT, J.; PESAVENTO, S. J. (Orgs). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998. p.44. 48. 132-7.
- LIMA, L. C. (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p.16-18.
- _____. *Por que literatura?*. Petrópolis: Vozes, 1969. p.105-6, 117, 123.
- LUCAS, F. *Clarice e o impasse da narrativa narrativa contemporânea. Poesia e prosa no Brasil*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976. p.17.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas, Dom Casmurro*. 1 ed. São Paulo: Abril, 1974.
- MANNONI, Otávio. *Chaves para o imaginário*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1973. p.54.
- MARX K.; ENGELS, F. *História*. Trad. Florestan Fernandes et alii. São Paulo: Ática, 1983. p.154-5.

MCLUHAN, M. **Visão, som e fúria**. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da cultura de massa*. p.146.

MELLO, J. G. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto*. In: CARDOSO, Z. A. (Org.). *Mito, religião e sociedade*, S. B. E. C., São Paulo, 1991., p. 476.

_____. *Ambiência, ars e ingenium na época de Augusto, Adendo*, p.2, 4-5, 7

MERLEAU-PONTY, M. *O homem e a comunicação*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.p.146.

_____. *O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas*. Campinas: Papirus, s/d. p.25.

MERQUIOR, J. G. **Situação do escritor**. *América latina em sua literatura*. Trad. Luís João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.392.

MERTIN, R. G. **Notícias**: Clarice Lispector na Alemanha. *Minas Gerais, Suplemento literário*. Belo Horizonte, n. 1091. 19 dez. 1987. p.7.

MICHELET, J. *A feiticeira*. São Paulo: Círculo do Livro, 1974. p.111.

MIELIETINSKI, E. M. A poética do mito. In: *Palestra (UNESP - Campus de São José do Rio Preto)*.

MILLIET, S. *Diário crítico*. 2 ed. São Paulo: Martins.EDUSP. 1981.p.27-32.

MIRCEA ELIADE. *Imagens e símbolos*. São Paul: Martins Fontes, 1991. p.7, 9, 50, 62, 82, 102, 147.

MOLES, A. *et alii*. **Teoria da cultura de massa**. Introdução, Comentário e seleção Luís Costa Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MORAIS, R. (Org.) *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988. p. 27, 69.

MORENO, C. F. (Coord. e Introd.) **América latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.93-94, 116, 130, 137, 139.

- _____. *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995. p.10, 11, 23-25, 66.
- OLINTO, A. Os mistérios de Rosa e Clarice. **Folha de São Paulo.mais!** São Paulo, 15 nov. 1998, p.10.
- PAES, J. P. *A aventura literária*. São Paulo: Schwarcz, 1990. p.27, 29, 66, 118, 138.
- _____. *Transleituras*. São Paulo: Ática, 1995. p.41, 121.
- PATLAGEAN, E. **A história do imaginário**. In: LE GOFF, J. *A História Nova*. São Paulo: Martins, 1990. p. 291-3.
- PAZ, O. *A dupla chama amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont, 2 ed. São Paulo: Siciliano, 1995. p. 123, 126-8.
- _____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p.290, 299.
- _____. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião U. Leite *et alii*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 116, 211, 264, 265.
- PELLEGRINO, H. **Clarice, a paixão do real**. *Letras & Letras*. Uberlândia, EDUFU, v. 4, n. 1 e 2, jun./ dez. 1988. p.124.
- PEREIRA, K. M. A. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o judeu*. São José do Rio Preto, 1998. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). IBILCE, Unesp. p.134.
- _____. *A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o judeu*. 1 ed. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- PESAVENTO, S. J. **Em busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário**. *Representações*. São Paulo: ANPUH-Contexto, n.29, v. 5, p. 9, 11, 13, 24-25, 27-27.
- PIRANDELLO, L. *Seis personagens à procura de um autor*. São Paulo: Abril, 1977.
- PLATÃO. CA - *Diálogos: o banquete-fédon-sofista-político*. 2 ed. Trad. José C. de Souza. *et alii*. São Paulo: Abril, 1979. (Os pensadores) p.6, 11, 12, 17, 40, 46.
- REGIS, M. (Org.) *As razões do mito*, p. 59. 60.

- REIS, F. G. *Quem tem medo de Clarice Lispector*, *Revista civilização brasileira*. Rio de Janeiro. jan/fev. 1968. p.225.
- RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994, 3v. (não pag.)
- _____. *Teoria da interpretação*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976. p.89.
- ROSENFELD, A. *O mito e o herói moderno no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.89.
- ROSSONI, I. *Aspectos de hermetismo em Clarice Lispector*. São José do Rio Preto, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). IBILCE, Unesp. p. 138, 142.
- _____. *A poética auto-reflexiva de Clarice Lispector*. São José do Rio Preto, 1998. Tese. (Doutorado em Literatura Brasileira). Unesp, IBILCE. p.48, 54-5, 72, 94, 95, 104.
- SÁ, Olga de *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 2, 29, 24, 46-8, 49, 73.
- SAMPAIO, M. L. P. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*, p.7.
- SANT'ANNA, A. R. de. *Análise estrutural dos romances brasileiros*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 163-4.
- _____. *Linguagem: Clarice e Moravia. O Estado de São Paulo. Suplemento literário*. 3 ago./ 7 set. 1963.
- SANTIAGO, S. *A aula inaugural de Clarice*. *Folha de São Paulo. mais!*. São Paulo, 7 dez. 1997, p.12-14.
- _____. *Uma literatura nos trópicos*. Ensaio sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.27-8.
- SANTOS, W. *Crítica sistemática*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1977.
- _____. *Os três reais da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1978. p.83, 117.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 8 ed. Trad. Maria Luiza Amarante. São Paulo: Paulus, 1984. p.321, 323, 315-333.

- SARTRE, J. P. *Qu'est – ce que la littérature?*. Paris: Galimard, 1948.p.13.
- SAUSSURE, F.; JAKOBSON, R. **Textos selecionados**. 2 ed. Trad. Carlos Vogt *et alii*. São Paulo: Abril, 1978.
- SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. 3 ed. Trad. Roberto Schwartz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.54.
- SCHNAIDERMAN, M. **Passeando entre a literatura e a psicanálise**. *Minas Gerais, Suplemento literário*. Belo Horizonte, n. 1091. 19 dez. 1987, p.5.
- SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.60.
- SEVERINO, A. J. **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Cortez, 1991.
- SHÜLLER, D. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989. p. 5, 12.
- SZKLO, G. S. “O búfalo” Clarice Lispector e a herança da mística judaica. *Remate de males*. Campinas, 1989. n. 9, p.107-113.
- TAVARES, H. *Teoria literária*. 5 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1974. p.219.
- TREVISAN, Z. *A reta artística de Clarice Lispector*. São Paulo: Pannartz, 1987. p.157-8.
- VALLEJO, A; MAGALHÃES, L. C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.60-1.
- VERCOUTER, J. *O Egito antigo*. Trad. de Francisco G. Heidemann. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 28.
- VIEIRA, N. H. A expressão judaica na obra de Clarice Lispector. *Remate de males*. Campinas: Unicamp, n. 9, 1989. p.207-9.

