

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS**

***A CONSCIÊNCIA EM CRISE NA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR:
Leitura de A Paixão segundo G.H.***



Jairo Justino da Silva Filho

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.**

Orientadora: Professora Doutora Sônia Lúcia Ramalho de Farias

Recife

2010

JAIRO JUSTINO DA SILVA FILHO

A CONSCIÊNCIA EM CRISE NA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR:
Leitura de A Paixão segundo G.H.

**Tese de Doutorado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco, como requisito para
obtenção do grau de Doutor em
Teoria da Literatura.**

Orientadora: Professora Doutora Sônia Lúcia Ramalho de Farias

Recife

2010

Silva Filho, Jairo Justino da
A consciência em crise na narrativa de Clarice
Lispector: leitura de A paixão segundo G. H./ Jairo
Justino da Silva Filho. – Recife : O Autor, 2010.
98 folhas.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2010.

Inclui bibliografia.

1. Literatura brasileira. 2. Lispector, Clarice. 3.
Dialética. I.Título.

869.0(81) **CDU (2.ed.)** **UFPE**
B869 **CDD (22.ed.)** **CAC2010-28**

JAIRO JUSTINO DA SILVA FILHO

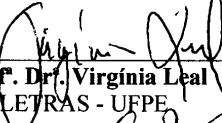
**A CONSCIÊNCIA EM CRISE NA NARRATIVA DE CLARICE
LISPECTOR: Leitura de A Paixão Segundo G.H.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 25/2/2010.

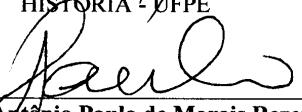
BANCA EXAMINADORA:


Próf. Dr. Sônia Lucia de Reinalho Farias
Orientadora – LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Virginíia Leal
LETRAS - UFPE


Prof. Dr. Michel Zajdan Filho
HISTÓRIA - UFPE


Prof. Dr. Antônio Paulo de Moraes Rezende
HISTÓRIA - UFPE

**Recife – PE
2010**

Para

**Káthia do Nascimento, minha companheira,
a quem sou eternamente grato pela
paciência e dedicação, que me foram
fundamentais nesta caminhada.**

AGRADECIMENTO

À Professora Doutora Sônia Ramalho, pela orientação.

Aos Professores Doutores Lourival de Holanda Barros, Virgínia Leal, Michel Zaidan Filho e Antônio Paulo Rezende, membros titulares da banca examinadora desta tese.

Aos Professores Doutores Sueli Cavendish e Elton Bruno Soares de Siqueira, membros suplentes da banca examinadora, pela disponibilidade com a qual atenderam ao meu pedido.

Aos amigos Izabel Brunacci, Rosimery Campelo, José Rodrigues, Silvana Orestes e Roberta Sandes, que muito contribuíram para o enriquecimento deste trabalho.

Aos amigos Lindalva Araújo, Ramos e Luíza, pelo apoio nas horas mais difíceis.

A Rogério Barbosa e Ângela Vieira Campos, meus amigos do CEFET-MG, que sempre me incentivaram na busca deste objetivo.

Ao convênio CAPES/PICDT, pela bolsa de estudos.

RESUMO

Neste estudo, o principal objetivo consistiu em analisar a narrativa da autora como *práxis* de um discurso, que ultrapassa o mero plano da realidade metafísica ainda que mantenha com esta os laços indissociáveis de sua instância mediativa. Desse modo, identificou-se na temática social sublinhada no romance *A paixão segundo G.H.*, não apenas o registro indireto de um episódio cujo adensamento estaria circunscrito à esfera de uma abordagem existencialista. De modo contrário, sem perder de vista que a problematização do social, na mesma proporção, confunde-se com uma questão estética, investigou-se na confluência desse pensamento as motivações que deflagram na personagem clariceana sua crise de consciência e, consequentemente, o autoreconhecimento de sua subjetividade histórica.

Palavras-chave: Líspector; contradição; dialética; subjetividade; *práxis*.

ABSTRACT

In this study, the main goal consisted in the analysis of the author's narrative as the praxis of a discourse that surpasses the mere plan of the metaphysic reality, even maintaining the inseparable links of its mediative instances. In this way, it was identified in the social thematic underlined in the novel *A paixão segundo G.H.*, not only the indirect register of an episode which density would be circumscribed to the sphere of an existentialist approach. Besides, without relegating that the problematization of the social, in the same proportion, becomes confused with the aesthetic issue, it was investigated, in the confluence of this thought, the motivations which deflagrate in Clarice Inspector's character its crisis of consciousness and, consequently, the self-knowledge of its historical subjectivity.

Key-words: Lispector; contradiction; dialectics; *praxis*.

RESUME

Dans cet étude, le principal but a été l`analyse de la narrative de l'auteur comme pratique d'un discours qui ne surmonte que le plan de la réalité métaphysique, même si maintient avec cette-ci les liens indissolubles de son instance médiatrice. De cette façon, on a identifié dans la thématique sociale soulignée dans le roman La passion selon G.H., non seulement l'enregistrement indirect d'un épisode où la densité serait circumscrire autour d'un abordage existentialiste. Contrairement, sans perdre de vue que la problématique du social, dans la même proportion, est confondue avec une question esthétique, on a investigué dans la confluence de cette pensée les motivations qui déflagrent dans le personnage claricenien sa crise de conscience et, par conséquent, l'autoreconnaissance de sa subjectivité historique.

Mots-clés: HMots-clé: Lispector, contradiction, dialétique, subjectivité, pratique.

Sumário

	Página
Introdução	10
Capítulo I: O silêncio como mediação do processo social	17
Capítulo II: A fantasmagoria alegórica	50
Conclusão	85
Bibliografia	87

INTRODUÇÃO

A posição mais comum, o que não quer dizer menos relevante, adotada na investigação do romance *A paixão segundo G.H.*, publicado por Clarice Lispector em 1964, apóia-se na autoconsciência hegeliana do “espírito absoluto”, ou seja, a posição ocupada pelo sujeito é a de desempenhar o papel de um ser meramente reflexivo. Portanto, desincumbido de qualquer função que resulte em uma prática transformadora da realidade. Essa visão é idealizante, uma vez que sugere a mediação do objeto, do “real”, desconsiderando os múltiplos significados que compõem sua materialidade concreta. Tal postura analítica, pressupõe a leitura da obra a partir de um lugar imanente em que, priorizando-se apenas uma das partes do todo, corre-se o risco de impor àquele uma visão reducionista em relação ao objeto. Na confluência desse pensamento, a narradora clariceana é sempre interpretada como um sujeito cuja crise existencial o torna refém de um insondável conflito traduzido na busca incessante do elo de sua suposta identidade perdida. O tratamento crítico sugerido por essa metodologia investigativa prefere ignorar todo um conjunto de circunstâncias abstratas inerentes à própria organização da sociedade como um “concreto figurado”. Por exemplo, as desigualdades sociais, o culto da imagem enquanto decorrência do fetiche da mercadoria, os conflitos de classe, etc. Estas, são reflexões sempre postas à margem da *via crúcis* da protagonista no agônico diálogo consigo mesma, após reconhecer na ex-empregada, Janair, os valores humanos que aquela, na condição de patroa milionária, jamais estivera preocupada em perceber.

No meu entendimento, a atitude da crítica está sempre voltada para uma forma de olhar abstrato sobre a obra em questão, o que se confirma na relação **Eu x Não-eu ou Eu x mundo**. Nesse caso, ambas as situações contribuem para a emergência da consciência individual, uma vez que esta se projeta para a experiência, tomando a si mesma como referência, portanto, geradora de uma subjetividade isenta de historicidade. Na primeira situação, a tendência do eu é coexistir na sua contraparte, o não-eu; na segunda, o seu conflito se estabelece em relação à realidade circundante, o “outro”, pois o mundo se lhe parecerá sempre como um eco de sua incompletude. Noutros termos, isso implica dizer que sujeito e objeto se fundem, o que os coloca frente a uma relação desubjetivada. Nesse sentido, a grande visada marxista opera-se na leitura que este realiza do “abstrato”.

Correlacionando-o com suas instâncias significativas, ele subverte os postulados do “Espírito absoluto”. Isso nos leva a entender que, mesmo a abstração, não pode prescindir dos constituintes materiais resultantes do contexto situacional da mediação “sujeito-objeto”. Outro dado embutido nessa experiência ajuda a desfazer o mal entendido de que o pensamento marxiano seria determinista, posto que, na mediação sujeito-objeto, tanto aquele quanto este são partícipes de um princípio no qual a materialidade concreta pressupõe como condição única o ininterrupto tensionamento dos agentes dessa relação com as determinações subsumidas neste processo. Nestas circunstâncias,

Trata-se de pensar a determinação não como algo inexorável, que não deixa lugar para a agência humana, mas como o exercício de pressões e o estabelecimento de limites. A frase de Marx do 18 Brumário, ‘os homens fazem sua história mas não nas condições que escolheram’, exprime bem essa dialética entre ação humana e condições pré-dadas (CEVASCO:2003, 67).

Como alternativa, o que não significa uma oposição ao pensamento hegeliano, tomando como âncora o comentário de Cevasco, tentarei explicitar que o materialismo histórico se constitui na própria história do sujeito, princípio que rege a compreensão do conceito de *práxis*, uma das orientações teóricas deste trabalho.

Por mais inusitado que possa parecer, é a partir mesmo de uma instância metafísica – veja-se a convergência do tema selecionado – que irei analisar o romance de Lispector no contexto de um conflito em que está implícita uma questão social. Nessa perspectiva, acho pouco provável não associar o drama da personagem G.H. no confronto com a barata como um engenhoso artifício da autora para manter subsumida na esfera do texto a demanda ideológica sugerida na culposa relação de classe “patroa-empregada”. Na vertente deste problema, o monólogo da personagem parece estabelecer uma analogia com o contexto da publicação da obra (1964), justamente na época da deflagração do golpe militar, período histórico em que a sociedade brasileira manteve-se praticamente silenciada e, consequentemente, à margem da renhida luta-de-classes que se estabeleceu entre nós e, através desta, a supremacia de um pensamento hegemônico no qual a distopia enredava em suas teias ardilosas a descrença na utopia. Nessa análise, destaque-se o papel que é atribuído à “representação da linguagem”. Contextualizando 1964 como um ano marcado pela perseguição aos políticos e

intelectuais de esquerda, muitos deles cassados nos seus direitos civis, além de terem sido vítimas de torturas e de prisões. Nádia Gotlib (1988) surpreende na elaboração artística de Lispector, escrita ou não na vigência do golpe, a preocupação da autora em fazer com que sua narrativa pudesse refletir os dilemas de um povo às voltas com a auto-affirmação da subjetividade, aspecto problematizado no leque de uma produção que contempla os anos 40 até o apagar dos anos 70. O foco do comentário da autora investe na possibilidade de que se perceba Clarice como uma escritora capaz de dissimular sob o escopo da palavra a intencionalidade represada de um discurso engajado em prol não estritamente dos que foram politicamente martirizados, como também daqueles para os quais a condição humana soa como algo que beira à indigência. No mesmo artigo, a autora sublinha o pensamento de Galvão, o qual se reveste das mesmas aspirações ideológicas já expressas anteriormente:

‘Foi-se a utopia. Desfaleceu a fé na capacidade de criar o novo e a dimensão do coletivo. Em seu lugar, tem-se um país mais rico, de capitalismo selvagem e modernizador, a cultura recolhida a seus poucos bastiões e a televisão para todos, numa sociedade com o consumo fetichizado – e com a desigualdade maximizada’ (GOTLIB: 1988, 5-6)

Na tentativa de tornar mais elástico o comentário de Galvão, é muito comum as análises que determinam o contexto histórico e social de uma obra resvalarem simplesmente para o lugar comum da historiografia apartada da visão mediativa que deve, necessariamente, coexistir na leitura do objeto a ser investigado. O estudo das mediações é de fundamental importância para que se compreenda, dentre outros aspectos, em quais circunstâncias político-ideológicas a intencionalidade do criador de um produto cultural, seja ele ou não escritor, de alguma forma se faz presente na sua elaboração artística. Nessa perspectiva, como não associar, por exemplo, as vozes contrapontísticas no romance de Dostoiévski com as condições sociais geradas pelo ainda incipiente capitalismo russo? O que representam as vozes em uma consciência monovocal quando comparadas ao discurso polifônico?

[...] As contradições extremamente exacerbadas do jovem capitalismo russo, o desdobramento de Dostoevski enquanto indivíduo social e sua incapacidade pessoal de adotar determinada

solução ideológica, tomados em si mesmos, são algo negativo e historicamente transitório mas, não obstante, constituíram as condições ideais para a criação do romance polifônico, ‘daquela inaudita liberdade de ‘vozes’ na polifonia de Dostoiévski’ que é, sem qualquer sombra de dúvida, um passo adiante na evolução do romance russo e europeu [...] (BAKHTIN: 1981, 29).

Indo-se mais adiante neste raciocínio, o emprego do conceito de “contradição”, costumeiramente interpretado como a formulação de um pensamento que se opõe a outro, configurando uma situação incoerente em que um dos pontos-de-vista não alcança seus objetivos quando se trata de esclarecer alguma idéia em discussão. Casos como esses, levam em conta apenas o sentido referencial daquilo que é contraditório. Entretanto, o viés analítico jamesiano (1992) vai além desses limites, pois confere a esta expressão o papel de mediadora das situações histórico-sociais, convergindo para aquilo que o autor conceitua como contexto. Reconhecidamente aceito como um texto, o referente não se basta, caso se exclua deste a cadeia elocutiva que determina o seu significado. Esta possibilidade poderá vir a concretizar-se, tomando-se como exemplo uma aparentemente despretensiosa notícia veiculada na mídia impressa ou televisiva. Veja-se este registro:

[...] Um artigo da grande imprensa ou uma notícia de telejornal apresenta como verdade objetiva a soma aritmética de duas opiniões, que, a rigor, apenas mencionam aspectos díspares de uma dada situação. O princípio em si razoável, de que é preciso conhecer mais de um ponto de vista degrada-se quando se concede o mesmo peso à versão do criminoso e à da vítima, ou à palavra do cúmplice e à do queixoso. O interesse bruto das partes é aceito, sem mediações, como testemunho válido a ser entregue à massa inerme dos leitores e espectadores. Barateia-se o juízo de verdade confundindo-o com o pinçamento de detalhes inflados e subtraídos ao seu contexto de significação. A pressa de informar de qualquer modo impele o jornalista a desistir precocemente de achar um critério que faça justiça à trama dos fatos e das palavras, operação que demandaria trabalho e paciência (BOSI: 2006, 353-354).

Por conseguinte, a análise desse processo está subordinada a uma trama dos fatos, consoante com o árido “chão social” que os originou. A urdidura de seu procedimento, o modo de ser refratário de sua cadeia subtextualmente significativa mais do que a recuperação dos significados contextuais é o que está inscrito naquilo que refiro como mediação na reescrita do factual que se insere nesta narrativa, como é minha intenção investigar. Nesse sentido, afirmar-se-ia que o erro básico da

sociologia positivista no trato com o conteúdo social de um texto indicador dos valores de classe consistiria na tentativa de interpretá-lo enquanto simples “epifenômeno” inscrito naquele, mediante os falsos critérios da causalidade, fundamentados na desgastada dicotomia “antecedente x conseqüente”.

Entretanto, ao empregar o termo “mediação”, como se perceberá em vários momentos deste estudo, gostaria de esclarecer que o farei consciente de que “A mediação é o termo dialético clássico para o estabelecimento de relações entre, digamos, a análise formal de uma obra e seu chão social, [...] (JAMESON: 1992, 35). Fica dito, também, que minha análise sobre o texto da autora, ao inserir-se no contexto da mediação, tentará investigar aquele como prática social simbólica, porquanto:

[...] a vida social é, em sua realidade fundamental, una e indivisível, uma rede inconsútil, um processo único, inconcebível e transindividual, em que não há necessidade de se inventarem modos de conectar os fatos da linguagem e as convulsões sociais ou as contradições econômicas porque, nesse nível, eles nunca estiveram desligados uns dos outros. (JAMESON: 1992, 49)

Por outro lado, não quero cometer o equívoco de conceber o romance da autora como um libelo contra a ditadura militar. Meu objetivo é captar na intencionalidade do discurso da milionária e preconceituosa personagem, G.H., os possíveis indícios de uma entonação político-ideológica de classe, cuja fundamentação teórica vou buscar em Jameson (1992) na sua proposta analítica do inconsciente político como “ato simbólico”, ou seja, sob o procedimento lingüístico do “não-dito”, do significado subtextual que se incrusta no texto. O desdobramento desta questão estará contemplado no capítulo I – “O silêncio como mediação do processo social”. Aqui, a concepção adorniana de “abolição da distância estética” será muito valiosa para compreendermos a diferença entre contexto de superfície e contexto de segundo plano, lógica conceitual que implica na dialética da negatividade. Através deste construto teórico, tentarei traduzir por que a personagem clariceana, após tomar consciência de que era um sujeito objetificado no seio da classe dominante da qual fazia parte passa a validar como positivo os valores que, até então, ela assimilara como negativos. Dialeticamente, trata-se de uma contradição, porquanto a reavaliação dos conceitos de classe da protagonista

irá refletir-se, também, na dinâmica interna do texto. A ruptura que se observa na deslinearidade dos capítulos instaura uma concepção de ordem, somente possível de ser observada na leitura do texto enquanto elaboração de sentido. O estabelecimento desta lógica não exclui um diálogo com o conflito social vivido pela narradora.

Numa visão contrastiva com o romance *Perto do coração selvagem*, ainda no primeiro capítulo, vou procurar no monólogo interior da personagem Joana os indícios da encenação de um drama que, longe de configurar uma falta de identidade, no meu entendimento, revelam a recusa da protagonista em corroborar com a extrema racionalidade do pensamento burguês incrustado no seio de sua família. Importante, nesta investigação, é o modo como a autora praticamente ressignifica a concepção de romance urbano. Aqui vamos observar como o dispositivo narrativo do texto confere à abolição da distância estética, pressuposto teórico a que já nos referimos, uma elaboração artística até então inexistente na prosa ficcional brasileira. Nesse aspecto, dir-se-ia que essa obra inaugural de Lispector, ao problematizar o banal, o prosaico, fazendo-o coexistir com um sofisticado processo enunciativo consegue os efeitos narrativos, antes limitados a uma visão quase referencial no chamado romance de costumes.

No Capítulo II – “A fantasmagoria alegórica”, ainda de acordo com o princípio da análise contrastiva, meu foco investigativo irá apoiar-se no conceito benjaminiano de alegoria, o qual pressupõe a existência de uma linha tensa entre passado e presente, como também do velho no novo. Assim, estudarei a discursividade da autora do ponto-de-vista alegórico, por entender que a personagem-narradora, G.H., busca resgatar as raízes de sua identidade através do que restara subsumido na memória do seu “outro de classe”, a empregada, ausente, mas presente na rotina do seu cotidiano. Nessa instância mediativa, a alusão à alegoria captura a concepção de aura. A primeira “traz o outro”, enquanto a segunda, “diz sobre esse outro”.

De acordo com as reflexões de Benjamin, o princípio que move a alegoria no moderno mundo do capitalismo impele o homem a relacionar-se com o “outro” – a realidade circundante, as pessoas, etc – de uma forma cada vez mais reificada, coisificada; leitura cuja referência encontra-se na visão de Lukács (2003) acerca da “objetivação fantasmagórica”. Nesse contexto, incluir-se-ia não apenas as relações coisificadas pelo dinheiro, mas, em função deste, também as relações interpessoais,

inserindo-se nestas os princípios morais e éticos. No âmago desse problema, eu incorporo, dialogicamente, a leitura da obra *A metamorfose*, de Kafka, dos contos *A bela e a fera ou ferida grande demais* e *Feliz Aniversário*, além do romance *A hora da estrela*, que fazem parte do conjunto da obra de Lispector. Nesta análise, sempre que possível, procurarei estabelecer um contraponto com *A paixão segundo G.H.*, tentando obedecer, conforme já assinalei, ao processo de “distinção e indistinção”.

CAPÍTULO I – O SILENCIO COMO MEDIAÇÃO DO PROCESSO SOCIAL

Em *A paixão segundo G.H.*, tão logo a narrativa se inicia o leitor surpreende-se com a marcação de um extenso e instigante travessão, produto de um engenhoso procedimento lingüístico utilizado pela escritora com a intenção de introduzir na cena do texto a fala da personagem. No meu entendimento, ao recorrer a esse artifício, a autora ressemantiza a marca de pontuação e, assim procedendo, rompe com a lógica da causalidade narrativa. Ressignificado no texto como elemento semântico, uma vez que passa a constituir-se como um ato de fala, os travessões convertem-se em uma espécie de reserva memorialista que, mais adiante, se saberá, diz respeito às fissuras do drama de consciência protagonizado pela personagem G.H., o qual tem como palco o quarto da ex-empregada, Janair, com quem convivera por apenas seis meses.

Confira-se a seqüênciа:

- - - - - estou procurando, estou procurando. 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. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi — na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro (LISPECTOR: 1998, 11).

Isso significa dizer que já havia um discurso em andamento. É o que sinalizam os seis travessões, os quais cumprem a função de tentar estabelecer uma referência, um ponto-de-articulação para a continuidade do relato da personagem. Trata-se dos resíduos indiciadores do quanto desestruturante fora, como se verá mais adiante, o episódio vivido pela protagonista, G.H., no quarto da ex-empregada. Nesse contexto, a narrativa problematiza o conflito de uma representante da classe dominante que, ironicamente, encena no seu drama o próprio drama da classe a que pertence. Paralelamente, o insólito de que se reveste o artifício discursivo da autora estaria a exigir um comentário mais específico quanto à posição da narradora no

romance em estudo. O seu relato, um vertiginoso monólogo interior em primeira pessoa, instaura-se como estonteante espaço de tensão à medida que enunciado e forma se bifurcam na consolidação do ato de uma escrita preocupada em seguir o viés do conflito que lhe serve de motivação.

Nesse aspecto, dir-se-ia que a memória da personagem-narradora torna-se depositária de um grave e incômodo silêncio. Este, mesmo sem jamais materializar-se em fala, ocupa espaço, constrange; mesmo de forma anônima, reage, posto que é gerador de significados. Na recuperação dos acontecimentos, importa observar como o ritmo que é imposto à discursividade rompe com o princípio da causalidade, algo incomum nas tradicionais narrativas memorialistas. Isso significa dizer que, no plano da escritura de sua experiência vivida a personagem recria os acontecimentos, mas a subjetividade incorporada a estes não corresponde ao mesmo padrão de realidade de onde se originaram. Atente-se para essa sequência:

-

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais [...] (LISPECTOR: 1998,21).

Diante do exposto, a natureza do relato não obedecerá ao “aqui e agora” de um ponto-de-vista seqüenciado, se assim o fosse, o texto incorreria no convencionalismo da fidelidade ao real muito peculiar ao nosso romance urbano. Em Lispector, a impossibilidade de se manter o ponto-de-vista do leitor continuamente à distância do mundo narrado deve levar em consideração o fato de que a narradora assume uma postura “anti-realista” diante da recuperação do “vivido”. Este, adentrará às fissuras do texto, ao revés do pretérito épico; princípio que aparece assinalado na citação anterior. Reveja-se: “Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade”. Ou seja, uma realidade impossível de ser autenticada apenas do ponto-de-vista significativo de algo a que se possa nomear como “factível”, porque é resultante de um conteúdo mental entranhado nos meandros da memória. Daí, o impasse de traduzi-la sob o estatuto de um procedimento lingüístico normatizado. Por isso, “Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao

'foi de fato assim', tanto mais cada palavra se torna um mero faz de conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim" (ADORNO:1983, 271).

Avançando-se na pesquisa da produção de Clarice, o princípio que rege o processo de reelaboração do "real" apresenta-se como o fio condutor da crônica *A irrealidade do realismo* (1984), texto traduzido pela autora, a partir de um artigo homônimo escrito por Struthers Burt. Assim, pode-se perceber como ela parecia considerar muito tênue a linha fronteiriça entre "a interpretação do acontecimento" e a "desconstrução" deste. Capturando-se o sentido de suas palavras, o conceito de realismo tanto aplicado à arte quanto à realidade, convergiria para a mesma correlação de sentido; portanto, seriam equivalentes. Na interlocução com o texto de Burt, ela assinala:

Existe essa coisa como realismo no escrever, ou em outra espécie de arte, e o realismo em arte é possível? Não será a palavra 'realismo' em si mesma uma contradição quando aplicada a qualquer forma de arte, qualquer forma de expressão humana consciente e controlada? Pode-se também dizer que essa palavra está em contradição quando aplicada mesmo na suposta descrição de fatos de uma coluna de jornal ou numa reportagem. O que é arte? Será a expressão humana consciente, controlada e dirigida em todas as suas miríades de manifestações, em nível alto ou baixo, movimentado ou parado, com ou sem valor, permanente ou efêmero? E o que é realismo? (LISPECTOR: 1984, 83)

Nessas condições, a arte buscaria na vida sua própria razão de ser. Desse modo, a vida também comportaria os mesmos atributos imanentes àquela, uma vez que ambas, ao se refletirem, também se refratam. Nessa perspectiva, até os acontecimentos veiculados nas páginas dos jornais estariam sob suspeita de não conferirem valor de verdade no sentido referencial do termo; principalmente, quando se sabe da gama de complexos interesses, de nebulosas articulações, que gravitam em torno da produção de uma matéria jornalística até sua transformação em notícia. Aqui, mais uma vez torna-se necessário refletir acerca do contexto de significado e suas mediações. Daí se deduz o tom ambivalente, de desconfiança, com que a autora discorre sobre o espaço de transição entre a representação da realidade e a realidade da representação.

No contexto de *A paixão segundo G.H.*, com o objetivo de fazer com que a realidade seja focalizada a partir daquilo que ela não é, - pelo "não dito", - a escritora

lança mão da técnica de montagem. Assim, o texto sofre uma alteração brusca, cujo movimento descontínuo obedece à superposição de contextos, passando a refletir o próprio percurso fragmentário da personagem, refém da falta de compreensão para o problema existencial que lhe aflige. Entenda-se: ela jamais imaginara quão desigual era a sociedade em que vivia, alheia ao fato de que a miséria instalara-se a alguns passos do seu *living* – no quarto da empregada. Entretanto, colocada nesses termos, a técnica de montagem sublinharia, além de um sofisticado processo enunciativo, a percepção por parte do escritor de uma visão de mundo extraordinariamente problematizadora dos valores que soldam o comportamento do sujeito numa sociedade, infelizmente, vocacionada para cumprir o papel que lhe cabe de objeto coisificado¹, alienado, conforme as regras estabelecidas pelo capitalismo.

Assim, o procedimento narrativo em Clarice segue a voga dos grandes romancistas, que conceberam o desencadeamento das ações interiorizadas na consciência do sujeito como a própria consumação do ato narrativo, este, elaborado como uma lógica inerente às contradições do mundo moderno.

Quando em Proust o comentário está de tal modo entrelaçado na ação que a distinção entre ambos desaparece, então isso quer dizer que o narrador ataca um elemento fundamental na sua relação com o leitor: a distância estética. Esta era inamovível no romance tradicional. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: ora o leitor é deixado fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para a casa das máquinas [...] (ADORNO: 1983, 272)

Ainda, de acordo com o autor, os romances inseridos nessa lógica narrativa significariam uma ‘[...] resposta antecipadora a uma condição de mundo em que a atitude contemplativa virou escárnio total, porque a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada, nem mesmo sua reprodução estética. [...]’ (ADORNO: 1983, 272). Por conseguinte, a distância entre narrador e personagem é “abolida”; o que remete à compreensão do processo enunciativo para a sua camada subtextual, uma vez que ‘[...] o

¹ O termo reificação é aqui utilizado no sentido apontado por Lukács no tópico *A reificação e a consciência do proletariado*, da obra *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*, o qual “se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, , o de uma ‘objetividade fantasmagórica’ que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo o traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens”. A expressão também se aplica as mais variadas formas de manifestação artística, por exemplo, a literatura.

encurtamento da distância é mandamento da própria forma, um dos meios mais eficazes para furar o contexto de primeiro plano e expressar o que lhe é subjacente, a negatividade do positivo” (ADORNO: 1983, 272).

Enquanto insólito ato discursivo, dir-se-ia que a narrativa da autora nos coloca frente a um autoquestionamento – o da personagem – cujo núcleo problematizador não é comprehensível sem que para isso se estabeleça uma leitura subtextual do conflito vivenciado por ela, a partir do momento em que se descobre no desempenho do papel de figuração alienada do *establishment* do qual fazia parte. Analisando-se o perfil hegemônico da personagem, sabe-se que ela pertence a uma elite endinheirada, obcecada pela acumulação do capital valendo-se deste como instrumento de poder no seio da sociedade de classes.

[...] Pelo prazer por um coesão harmoniosa, pelo prazer avaro e permanentemente promissor de ter mas não gastar – eu não precisava do clímax ou da revolução ou de mais do que o pré-amor, que é tão mais feliz que amor. A promessa me bastava? Uma promessa me bastava [...]. Ser continuamente livre também era ajudado pela minha natureza que é fácil: como e bebo e durmo fácil. E também, é claro, minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente (LISPECTOR: 1998:28-29).

Ao longo do tempo em que exercera a profissão de escultora, ela conseguiu amealhar grande fortuna, predicado que se converte em uma ambigüidade: a posse do dinheiro possibilita-lhe viver na ociosidade, mas desvela sua condição de avarenta concentradora de renda. Repare-se nesta imagem:

Levantei-me enfim da mesa do café, essa mulher. Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido, enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse sido eu empregada arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? (LISPECTOR: 1998, 33)

Nos termos da lógica de mercado capitalista, “O dinheiro enquanto dinheiro não se materializa em bens; converte-se em riqueza, caracterizando a prática do ‘entesouramento’; acumulado, não distribui renda, apenas concentra. Perde a sua função de valor de troca pela sua indisponibilidade para circulação” (MARX: 1977,125-126). Desse modo, “A apropriação da riqueza na sua forma geral, implica assim a renúncia à riqueza na sua realidade material” (MARX: 1977, 125). No caso da protagonista, tem-se uma estranha equação em que, transformada em riqueza, a acumulação, ao invés de traduzir-se em sinônimo de realização pessoal produz efeito inverso. A situação economicamente privilegiada de que desfruta faz com que ela seja credora de um comportamento identificado com o *substrato material* de uma sociedade excludente; advindo daí, dentre outros valores, o individualismo de classe, que tem como sua contraparte a supremacia do pensamento da classe dominante. Posta em diálogo com a nossa história recente, refiro-me aos anos de chumbo, G.H. despontaria como privilegiada figuração entre aqueles que enriqueceram à custa da acumulação proporcionada pela política econômica concentracionista, a qual nos foi aplicada nos anos do golpe.

Um aspecto fundamental da estrutura de classes da sociedade brasileira pode ser observado na forma pela qual se distribui a renda. Entre 1960 e 1970, cresceu bastante a renda do contingente mais rico da sociedade brasileira, ao passo que caiu a de todos os outros segmentos da sociedade. Conforme os dados disponíveis, os 5% superiores da população remunerada tiveram a sua participação na renda aumentada de 27, 4% para 36,2%, ao passo que os 50% inferiores caíram de 17,7% para 13,7% (IANNI:2004, 291).

No âmbito da narrativa de Lispector, a explicitação deste problema não se dá de maneira tão simples. Isto porque, ao reconhecer na empregada ausente o seu “outro de classe”, a narradora começa a introjetar através do olhar fantasmagórico que aquela lhe transmite uma censura não apenas em relação ao modo discriminatório com que sempre fora tratada, mas, igualmente, o fato de descobrir-se na incômoda posição de exercitar uma forma de pensamento culturalmente arcaico, o qual internalizara no convívio com a classe dominante. O périplo conflituoso da protagonista irá situar-se no cerne desse problema, pois ela passa a elaborar uma leitura crítica de todos os valores que, até então, considerava como autênticos sem que sobre estes jamais lhe tivesse pairado qualquer dúvida. Veja-se, na cena seguinte, como ela reflete acerca de sua transformação de “crisálida em larva

úmida". Observe-se, acima de tudo, o quanto ela valoriza desvestir-se de sua enganosa fantasia de mulher que irradiava boa aparência:

Cada vez mais eu não tinha o que pedir. E via, com fascínio e horror, os pedaços de minhas roupas de múmia caírem secas no chão, eu assistia à minha transformação de crisálida em larva úmida, as asas aos poucos encolhiam-se crestadas. E um ventre todo novo e feito para o chão, um ventre novo renascia (LISPECTOR:1998, 75).

Conscientizando-se de que vivera sempre na condição de cúmplice de uma visão de mundo conservadora, ela começa a conferir valor positivo ao que antes inculcara como negativo. Do meu ponto-de-vista, essa releitura contemplada no discurso da protagonista faz com que identifiquemos na natureza desse processo alguns dos aspectos inerentes ao mundo moderno regido pela lógica do capitalismo: refiro-me ao fetiche da mercadoria, assunto a ser abordado no próximo capítulo. Por conseguinte, a protagonista compartilhava de uma filosofia de vida baseada numa imagem instituída pelo *status quo* ao qual pertencia:

[...]. A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu. A beleza, como a todo o mundo, uma certa beleza era o meu objetivo? Eu vivia em beleza (LISPECTOR: 1998, 31).

Por outro lado, acredito que a recepção crítica de Lispector não se posiciona de maneira incorreta quando percebe nos traços de sua escrita as intercorrências da realidade metafísica. Vejamos o que nos diz Benedito Nunes:

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’. Espectadoras dos seus próprios estados e atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é ‘consciência infeliz’. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam (NUNES: 1973, 101-102).

Na passagem precedente, percebe-se que a opinião do crítico apóia-se na tentativa de incursionar através da interioridade de algumas das personagens

marcantes da narrativa da autora: Lucrécia Neves, de *A cidade sitiada*; G.H., personagem-narradora do romance objeto deste estudo; e Martim, protagonista de *A maçã no escuro*. Assim, através de um artifício metonímico, temos uma configuração simultânea do perfil introspectivo que vai nortear o percurso narrativo de cada uma das obras de Lispector. Em seguida, a análise de Nunes remete os estados de crise das personagens clariceanas para o contexto da “refletorização da consciência”, (1973) ao assinalar o espelho como uma espécie de mediador do processo da perda de identidade de narradores como Joana, de *Perto do coração selvagem*. Conforme o estudioso, a imagem espelhada refrataria o estado de ambigüidade dos sujeitos em crise pelas potencialidades que o caracterizam como objeto “refletente” e “refletido” do universo interior para o qual se voltam os narradores. Tais argumentações alcançam em cheio o primado da “Fenomenologia do espírito absoluto” de Hegel. Nesta relação, ambas as consciências coexistem. Sobre *A paixão segundo G.H.*, ele registra:

[...] O olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um Outro, objetivo e impessoal. Antes de sua experiência de confronto com a barata, G.H. sentia-se, convém recordá-lo, vigiada por um olho, como se vivesse dentro de um espelho. (PSGH, 27). O seu modo de ser era então um modo exteriorizado de ver-se e de ser vista pelos outros. Um rosto no espelho e as iniciais de seu nome, eis tudo o que de si mesma aprendia. [...] (NUNES: 1973, 103-104)

No mesmo rastro da opinião de Nunes, Solange Ribeiro de Oliveira (1985) irá referir-se ao universo metafísico de Lispector em um estudo que, segundo a autora, se propõe a analisar o romance *A paixão segundo G.H.* no âmbito da luta-de-classes, contudo, independente do viés histórico ou sociológico:

Tentaremos agora estudar a metáfora da barata no aspecto referente à indagação metafísica. Pois, como tantos grandes ficcionistas, Clarice Lispector centra sua obra em duas ou três idéias filosóficas básicas. [...]

No universo de Clarice Lispector os conceitos filosóficos centrais, de que está impregnada toda a sua obra, são os da imanência e da transcendência. Na agonia de sua ‘paixão’, a narradora oscila entre esses dois pólos. Sua angústia existencial manifesta-se sobretudo sob a forma desse conflito [...] (OLIVEIRA: 1985, 71).

De volta ao foco de minha abordagem, dever-se-ia acrescentar que, em si mesma, essa realidade (a metafísica) além de muito complexa é problemática, e não

está dada, “acabada”. Ao questioná-la, quer me parecer que a personagem nos leva a refletir um pouco sobre “A coisificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas características humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a auto-alienação universais, [...]” (ADORNO: 1983, 270). No rastro desse comentário, vamos encontrar na personagem clariceana uma mulher alienada, pertencente ao *status quo* da sociedade, vivendo num mundinho organizado pelas “relações petrificadas”, sem jamais ter se indignado com as desigualdades sociais quando, de repente, se vê às voltas com uma crise de consciência, justamente, por ter se descoberto no papel de objeto coisificado da engrenagem do sistema a que se refere Adorno. Nessa perspectiva, quando ela decide transformar a conflituosa experiência que vivera em um escrito, — “Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão” (LISPECTOR: 1998, 18) — o outro que ela invoca, a doméstica, presentifica-se na sua consciência culposa como a contraparte de si mesma, inclusive, com todo um conjunto de significados sociais incrustados na cultura burguesa que ela não tinha a menor intenção de disfarçar.

Em resumo, G.H. entregava-se sem maiores questionamentos à vida que lhe era proporcionada pela profissão de rica escultora, quando um dia resolve desempenhar a tarefa de faxineira de luxo, quando põe-se a fazer a limpeza de sua cobertura, iniciando-a pelo quarto de Janair, a empregada que se demitira havia pouco. Da doméstica, a patroa sabia muito pouco. O extravasamento de seus recalques internalizados no convívio com os seus iguais de classe emerge quando ela constata que o aposento sobre o qual sempre imaginara como sendo um imundo cubículo, somente destinado a guardar entulhos, contrariamente à opinião que formara, estava em pleno estado de limpeza. E o mais agravante: o ambiente parecia mais agradável do que as chamadas dependências sociais de sua luxuosa cobertura. Isso vem a provocar-lhe um incontrolável estado de fúria. Como já tinha em mente um plano para a arrumação do quarto, antes de executá-lo abre a porta de um velho guarda-roupa onde encontra uma barata e decide matá-la. No entrecho da narrativa, o inseto será utilizado como uma espécie de olhar lateral, posto que aquele serve como artifício para a autora canalizar toda a demanda ideológica reprimida do texto. Desse momento em diante, vai estabelecer-se um contraponto entre a personagem e a barata como forma de encenar subtextualmente a sua culpa de classe em relação à empregada.

Reconstituindo-se sua manhã um tanto ociosa, descobrir-se-á que ela refletia acerca de questões triviais: relações amorosas passageiras; amizades nas quais confiava; seu modo de ser agradável. Enfim, tentava situar-se diante de si mesma, mas sem deixar de revelar nesse fato uma certa ironia sobre o seu próprio modo de ser. O dado que nos parece mais revelador na descrição desses instantes sem muitos abalos, vamos assim colocar, é que ela estava a fazer bolinhas de pão à mesa do café, algo que mesmo assim lhe exigia um certo esforço de memória. Muito já se falou sobre a importância que os acontecimentos mais triviais adquirem na narrativa de Lispector. Ao burilar despretensiosamente as sobras de miolo de pão por sobre a mesa do café, as mãos de escultora da personagem, num gesto inconsciente, artesanalmente constrói uma pirâmide social. Vale conferir a passagem:

Da mesa onde me atardava porque tinha tempo, eu olhava em torno enquanto os dedos arredondavam o miolo de pão. O mundo era um lugar. Que me servia para viver: no mundo eu podia colocar uma bolinha de miolo na outra, bastava justapô-las, e, sem mesmo forçar, bastava pressioná-las o suficiente para que uma superfície se unisse a outra superfície, e assim com prazer eu ia formando uma pirâmide curiosa que me satisfazia: um triângulo reto feito de formas redondas, uma forma que é feita de suas formas opostas. Se isso me tinha um sentido, o miolo de pão e meus dedos provavelmente sabiam (LISPECTOR: 1998, 29-30).

Do mesmo modo como a forma da experiência de vida da personagem já se manifestara anteriormente como autoquestionamento, aqui, novamente, ela retoma o processo de “alertar” o leitor para o movimento desordenado do texto, sintomaticamente, sob o efeito do seu drama pessoal. Entretanto, há mais a acrescentar ao desenho ilógico que sobressai das sobras de miolo de pão. A ‘forma que é feita de suas formas abertas’, a pirâmide burilada pela personagem, tanto representa o plano descontínuo da narrativa, que vai se delineando, ao revés da ordem positiva do “contexto de superfície”, quanto passa a significar uma alusão, uma crítica subliminar à verticalizada divisão que se opera na sociedade de classes.

No primeiro exemplo veja-se que a narrativa contempla o esboço de uma cartografia espiralada em esmerada correspondência dialética com o conflito social da personagem. Nesse sentido, o movimento orbital do texto apresenta-se como uma refração do seu fluxo de pensamentos. Assim, o seu inconsciente reproduz-se no relato que ela se dispõe a escrever. Por conseguinte, penetrar nas franjas desse

discurso inaudito equivale a tentar compreender o processo no qual o silêncio se instaura como contradição; princípio que orienta o significado da escritura clariceana. Nesse sentido, não é apenas o conhecido “modo de narrar” da autora que aqui aparece problematizado; mas, na mesma proporção, o conflito de classe que se instaura na consciência da protagonista. Para continuarmos no deslindamento deste processo, faz-se necessário resgatar algumas particularidades referentes ao *status quo* da protagonista. Daí em diante, vamos observar por que o descompasso do texto incorpora a sinuosidade do drama vivido por ela.

Já na situação seguinte, a qual não exclui a primeira, acredito que é a própria concepção de que a sociedade encontra-se organizada em torno de um todo homogêneo sem a ininterrupta simbiose entre as partes, que é contraditada. Desse modo, dir-se-ia que a pirâmide imaginária da narradora converte-se numa crítica a

[...] uma percepção da vida dividida em esferas autônomas — a econômica, a política, a religiosa, a jurídica, a cultural, etc. —, como se as atividades da sociedade se desenvolvessem em paralelo, sem vinculação entre umas e outras esferas e sem nenhuma relação sistêmica entre elas. Trata-se de uma divisão concreta, estratégica para a sobrevivência desse sistema, porquanto escamoteia a visão de totalidade que se afigura quando os protagonistas dos conflitos sociais adquirem a compreensão de que as relações de poder perpassam todas essas esferas; visão essa que é alcançada quando uma das partes do conflito percebe o trabalho como elemento estruturante da totalidade (BRUNACCI: 2008, 21).

Naquele instante de falsa distração, a circularidade concêntrica da pirâmide imaginária que ela desenhara com as sobras de miolo de pão, além de estabelecer os princípios ideológicos, possíveis de serem imaginados apenas em uma sociedade onde não houvesse a injusta desigualdade entre as classes contempla, também, a própria equação do ato narrativo do texto clariceano. O “soerguimento” dessa equação contempla a idéia de estrutura da narrativa. Isso, a escultora o faz sem racionalizar que sua prática intuitiva iria constituir-se no núcleo do agudo conflito do qual ela se tornaria refém, ironicamente, por negar o sentido da *práxis* que o seu desenho inspirava.

Nesta analogia, eu ainda vislumbro a possibilidade de uma crítica velada à suposta metáfora espacial do edifício social marxista, simbolizada na dicotomia “base x superestrutura”, através da qual a estrutura da sociedade se alinharia verticalmente. Daí, os fenômenos advindos dessa relação seriam explicados de

forma causal, passando ao largo das mediações, o que soa como falso. Esta versão é nada mais, nada menos do que um construto ideológico elaborado para atender às necessidades do próprio sistema capitalista, imbuído que sempre esteve de configurar a organização da sociedade como se na prática o todo que a constitui significasse apenas um conjunto homogêneo, portanto, sem a ininterrupta simbiose entre suas partes.

Se a imagem da personagem consegue transcender da condição de escultora famosa à de figuração da engrenagem capitalista, a mesma lógica encontra respaldo em relação ao apartamento em que residia. Este, não era visualizado apenas como moradia. Ao olhar da cobertura que ocupava no décimo terceiro andar, a impressão que se tem é a de que os moradores do edifício compunham uma classe heterogênea, estratificada. À idéia de ostentação, de *status quo*, intrínseca ao padrão de moradia inerente à condição de vida da protagonista e de seus vizinhos, na mesma medida, sobrepõe-se à de um esquematismo classificatório. Nesta concepção, pertencer à chamada classe “a” eliminaria a possibilidade de reconhecimento das demais, negando-se, portanto, a dimensão do coletivo. Sendo assim, o edifício refletiria algo a que o pensamento hegemonicamente, propositalmente, elabora como sendo uma “pirâmide social”, idéia que perpassa essa imagem:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada ‘cobertura’. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. [...] (LISPECTOR: 1998, 30).

Além disso, o edifício representava uma estrutura reificadora da condição de viver bem de seus moradores. Mirando bem ao fundo, ela conseguia divisar o mundo do trabalho alienado produzido pela mão de obra operária. Tarefa executada com a expropriação da subjetividade daqueles que a produziram, sabendo-se que jamais chegariam a usufruir, a desfrutar, do sofisticado padrão de moradia que ajudaram a erguer. Acompanhe-se a cena:

Mas algo da natureza terrível geral – que mais tarde eu experimentara em mim – , algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem nenhum saber que estava

erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. Só depois eu saberia que tinha visto; só depois, ao ver o segredo, reconheci que já o vira (LISPECTOR: 1998, 36).

Aquilo que o olhar panoramicamente dubidativo da rica escultora flagrava nada mais era do que os efeitos colaterais de uma conversão grotesca, ou seja, a riqueza acumulada, diga-se - entesourada - nas mãos de uma minoria na qual ela estava inserida como representação simbólica, posto que vivia às custas de uma forma de lucro “não-distribuído”. Portanto, era cúmplice da dialética “acumulação-escassez do trabalho” que consiste num processo de geração da miséria em larga escala. Incorporado à moldura que sua visão perspectivava, “[...] o Rio de Janeiro, cidade de ouro e pedra brilhava sob o sol com seus seiscentos mil mendigos” [...] (LISPECTOR: 1998, 107). Ultrapassando-se o “contexto de superfície” da narrativa da autora, acredito que seja possível capturar as vozes de um Brasil em que, entre nós, consolidava-se um modelo econômico, o qual sublinhava modernidade com atraso sob o jugo do *slogan* “Segurança nacional e desenvolvimento”, muito difundido durante o regime militar. Como se sabe, remonta àquele período a conhecida “teoria do bolo”; invenção de um famoso economista que, por ter seu primeiro nome associado ao de um santo foi ironicamente tratado como milagreiro. À época, dizia ele que era preciso fazer crescer o bolo do setor adiantado da economia, para só depois reparti-lo na área do atraso. Ou seja, a estimativa era de que o produto interno bruto aumentaria a tal ponto e, em igual proporção, que o acúmulo da riqueza seria dividido entre os mais pobres.

Sem que se perca de vista o fato de que a personagem é também escritora de sua experiência, portanto, mediadora de um ato criativo que se articula em torno da representação da linguagem, aos poucos, vamos nos dando conta de como o conteúdo que lhe serve de inspiração começa a ajustar-se a uma prática que é por demais intrínseca à função da literatura. Qual seja, a de transitar entre duas formas de pensamento: uma hegemônica, e outra contra-hegemônica. Reconhecer essas vozes em confronto no texto da autora é importante para compreendermos porque cabe à literatura o papel de caixa de ressonância das questões sociais:

Nesse sentido, formas são abstrato de relações sociais determinadas, e é por aí que se completa, ao menos a meu ver, a espinhosa passagem da história social para as questões

propriamente literárias, da composição – que são de lógica interna e não de origem (SCHWARZ: 1988, 39).

A pseudomodernidade que nossa forma atroz de capitalismo engendra, talvez se encaixe como homologia para a ‘fachada’ com que o olhar da personagem traduz a avançada linha arquitetônica dos edifícios circunvizinhos ao seu:

Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos. Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo do meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons: ali fumando, como se estivesse no pico de uma montanha, eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias.

Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada, recebia-o com o que havia dentro de meus olhos nas fotografias; só agora sei de como sempre estive recebendo o sinal mudo. Eu olhava o interior da área. Aquilo tudo era de uma riqueza inanimada que lembrava a da natureza: também ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo (LISPECTOR: 1998, 35).

Em torno de si, pouco a pouco, a personagem vê descortinar-se um angustiante conflito de classe. Metonimicamente comparando, G.H. vê do interior do seu edifício a miniatura de uma grandeza maior, ou seja, o poder econômico simbolizado na figuração da usina enquanto portentosa engrenagem dos meios de produção. Assim, tanto seus vizinhos quanto ela, representariam as unidades multissignificativas de um todo. Isto é, de um intrincado e voraz modelo econômico. Voracidade que se personifica como a complexidade de um sistema que engole a tudo e a todos. Eis em que reside a intensificação do seu significado que se amplia no inter-relacionamento com as gargantas e os canyons. Portanto, disposto a alimentar-se tenazmente da força de trabalho alheia. O edifício e sua circunvizinhança era uma réplica dos meios de produção capitalista; da injusta concentração de renda. Seus moradores não eram percepionados como simples proprietários de um apartamento, mas sim, como imagens consolidadas do poder econômico. Daí a associação de que ali poder-se-ia extrair petróleo e urânio. Desse modo, operando por significados contrastantes o lócus de enunciação da personagem-narradora estimula a possibilidade da instauração do conflito, passível

de ser analisado como também pertencendo à sociedade, pois é do alto, — portanto, do ângulo de uma posição privilegiada como se estivesse no pico de uma montanha (não seria a da pirâmide social?) — que ela contempla a perder de vista o cenário de desigualdades, o qual é consequência da riqueza nas mãos de uma minoria. Tem-se, assim, a representação de um opulento espaço residencial enquanto contraparte da degradação da miséria, posto que aquele era desprovido de valor pessoal para a personagem.

Outra questão deve ser colocada no contexto da análise do discurso da personagem-narradora: a natureza simbólica subsumida na sua experiência com a empregada, como também, toda uma gama de resíduos culturais perceptíveis na visão de mundo sedimentada através do *status quo* de onde aquela é originária. Isso mais do que ressalta o espaço de contradição da literatura, quando se sabe que a trato neste estudo como uma construção simbólica. É nesta arena impregnada de valores autoritários, preconceituosos, arcaicos, remanescentes de um período histórico supostamente ultrapassado que o conflito ‘patroa-empregada’ fará emergir na cena do texto duas formas de pensamento que, ao invés de se oporem, estabelecem uma relação de mutualidade naquilo que ambas representam em termos de coexistência dialética. Antes, acho importante recuperar as cenas nas quais a personagem tenta resgatar através da memória a fisionomia de Janair, a quem mal a conhecera. Repare-se como, através de uma linguagem acintosa, desrespeitosa, aos poucos a figura da empregada emerge na cena do texto. A imagem recomposta é a de um ser esparso, fugidio, revelando-se como uma figuração artística mal elaborada, **um baixo relevo preso a uma tábua**. A partir dessa moldura, desenha-se na sua mente o retrato de uma mulher negra e insignificante, desprotegida, sem auto-estima; traços denotados pela tonalidade da pele pouco afirmativa, inibida, que **mais parecia um de seus modos de se calar**. Além disso, rainha impiedosamente destituída dos atributos que tal adjetivação pudesse lhe conferir, porquanto era despojada de feminilidade, de beleza esteticamente padronizada: **o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas**.

De forma agressiva, G.H idealiza todos os detalhes necessários à completa limpeza do ambiente e, nesse sentido, não pouparia esforços. Quantidades e mais quantidades de baldes de água umedeceriam aquele local até destituí-lo da aparência de um deserto. Sintomaticamente, seus arroubos de fúria

recaíam sobre o guarda-roupa. Referindo-se a este, a impressão é que ela o personifica como se fosse submetê-lo a uma sessão de tortura. Quanto ao antigo colchão, seria despojado de sua aparência ordinária. Ao invés de ser coberto com o velho e surrado lençol, um outro com as iniciais G.H. o recobriria. Na passagem em discussão (LISPECTOR: 1998, 43-44), vale destacar como seria incoerente separar o significado contido na expressão **eu queria matar alguma coisa ali** do contexto situacional de sua produção. Perceba-se que o tom sentenciosamente destrutivo evocado pela personagem revelar-se-á, mais adiante, como a concretização de um ato simbólico, que a levará à descoberta de seus valores ultrapassados. No cerne desta questão, está a visão ideologicamente multifacetada que é apreendida do episódio no qual ela depara-se com uma barata no guarda-roupa e decide matá-la; atitude banal, mas significativamente emblemática. Entenda-se: a construção desse ardil reveste-se de um significado metonímico: a entrada para o aposento de Janair pressupunha a passagem pelo inseto. A imagem deste, por sua vez, comporta uma “ubiquidade social”, ao refletir a figura daquela. Essa visão multifacetada também irá incidir sobre a protagonista. Desse modo, acho coerente atribuir ao quarto da empregada como um **lugar de passagem**: “A passagem estreita, fora pela barata difícil, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama [...]” (LISPECTOR: 1998, 65). Assim, o trajeto percorrido pela personagem das dependências sociais de sua luxuosa cobertura até o aposento da doméstica irá configurar-se como um ritual de iniciação. Simbolicamente, é como se existisse uma linha divisória a separar o primeiro mundo do terceiro mundo, quão estrangeira ela se sentia no interior de um ambiente que, no fundo, era sua própria casa: “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta” (LISPECTOR: 1998, 42). Finalmente, o acentuado tom de *aparthaid* que contamina suas palavras atinge a escala máxima: “**O quarto era o retrato de um estômago vazio**” (LISPECTOR: 1998, 42).

Contudo, é exatamente naquele lugar desagradável, repugnante que irá operar-se uma inversão dos seus valores sociais com a interposição de outro ponto-de-vista. G.H. começa a perceber que “O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento” (LISPECTOR: 1998, 38). Desse modo, infere-se que ela começava a se perceber num espaço que lhe era superior; até porque, Janair o havia preservado com uma **ousadia de proprietária**. Situada dentro do quarto, G.H. se vê desreferenciada a ponto de esquecer o roteiro que

traçara para a arrumação. A topografia do ambiente era imprevisível, fim e começo se confundiam numa única direção. O aposento ‘Era de um igual que o tornava indelimitado’ (LISPECTOR: 1998, 45). Aqui, novamente, ressurge a homologia com a circularidade da narrativa, já apontada anteriormente.

O clima de disputa pessoal da patroa para com a empregada sublinhava um indisfarçável sentimento de disputa de classe. Esta possibilidade apresenta-se como plausível na textualidade da narrativa, quando a personagem decide matar a barata esmagando-a por entre a porta do guarda-roupa.

[...] Que fizera eu?

Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata ,mas sim a que fizera eu de mim?

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! [...]

Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu? (LISPECTOR: 1998, 53-54).

Confessadamente, ela não cabia em si de prazer pela violência do ato que praticara. Paralelamente, a repercussão do episódio contemplava o desnudamento dos seus falsos valores recalcados. Tanto é assim que se imaginava na mesma posição de vítima dos golpes desfechados contra o reles inseto. “Ainda faltava, então, um golpe final. Um golpe a mais? Eu não a olhava, mas me repetia que um golpe ainda me era necessário [...]” (LISPECTOR: 1998, 54-55). Descrita por G.H., a figura da barata corresponde a uma visão zoomorfizada de Janair, de modo que a aparência física de ambas se confunde:

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas encrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira (LISPECTOR: 1998, 53).

Por analogia, ela também se percebe como um ser refletido na imagem da barata. Confira-se esta passagem: ‘Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que

finalmente não me escapa, pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata. [...]” (LISPECTOR: 1998, 65).

Observe-se esta outra seqüência:

Sim, a barata era um bicho sem beleza para as outras espécies. A boca: se ela tivesse dentes, seriam dentes grandes, quadrados e amarelos . Como odeio a luz do sol que revela tudo, revela até o possível. Com a ponta do robe enxuguei a testa, sem desfitar os olhos da barata, e meus próprios olhos também tinham as mesmas pestanas [...] (LISPECTOR: 1998, 96)

Em si, o ato de matar a barata comportaria também a intenção de a personagem autopunir-se, de culpar-se, pelo sentimento desprezível, pelo tratamento diferenciado que sempre dedicara à empregada. Não se deve desconsiderar a hipótese de que, ao transitar da luxuosa sala do seu apartamento em direção ao quarto de Janair, subtextualmente, a natureza de sua atitude irá repercutir na instância narrativa como a emblematização de um inconsciente político - expressão aqui utilizada na acepção elaborada por Jameson (1992) como possibilidade de interpretar o texto literário enquanto figuração política e ideológica da sociedade de classes. Dito isso, veja-se como o pensador americano recorre a uma interlocução com a obra *La rabouilleuse*, de Balzac, com o intuito de discorrer acerca do significado subliminar de um acontecimento envolvendo a Restauração francesa e sua repercussão ideológica no jogo dos interesses familiares em disputa:

[...]. Como é concebível que a família gere uma força explosiva suficiente para arrebatar a fortuna de seu outro ramo sem ser atingida e destruída nesse processo? Quando entendemos que a família é aqui, segundo a lógica canônica do conservadorismo de Balzac, a figuração da sociedade, fica evidente que o ‘inconsciente político’ deste texto está assim levantando, de maneira simbólica, as questões da mudança social e da contra-revolução, [...] (JAMESON: 1992, 174).

Pelo visto, a idéia sugerida em outra passagem de que a barata pudesse constituir-se como um elemento sínico, isto é, um despistamento da demanda ideológica do texto parece ganhar corpo. Em torno dessa ‘figuração’, o discurso de G.H. vai erigindo-se como uma semântica da culpa (sublinhados meus). Comparar-se a um inseto nojento, desprezível, corresponde à sua tentativa de expurgar, de

redimir-se; enfim, de autoreconhecer-se na empregada como o seu “outro de classe”.

Todavia, o momento no qual enfim se dá o acesso da personagem ao quarto de Janair é contextualizado com uma frase conclusiva. Vale analisar: “*Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela*”. Na estrutura interna do texto, esta elocução tem o peso de uma contradição. Como já se disse, a voz da narradora representa os valores de classe do pensamento hegemônico. Entretanto, desse momento em diante começa a operar-se uma mudança no seu modo de referir-se àquela a quem sempre fora indiferente, a quem sempre devotara “um ódio isento”. Na consciência da narradora, Janair passa a reverberar como uma figuração abstrata; mesmo assim, com atributos que a referenciam como um sujeito ideologicamente de classe, porquanto, ao fazer-se presente de forma fantasmagórica no apartamento da ex-patrão, subliminarmente, era reconhecida por aquela como uma “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” (LISPECTOR: 1998, 43).

A seguir, contraditoriamente, a patrão irá sentir-se julgada através de uma gravura que a doméstica desenhara na parede do apartamento.

E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural.

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: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco [...] (LISPECTOR: 1998, 38-39).

Examinando-se alguns dos pormenores do “entalhe” escavado pela empregada, à primeira vista, dir-se-ia tratar-se de uma homologia com a profissão da personagem, reproduzindo as figuras de uma mulher e de um homem nus, além de um cachorro. Mas esta leitura é produzida por uma consciência culposa, a qual a converte em um texto constituído de múltiplos significados relacionados à materialidade concreta da sociedade. Noutros termos, é a própria sociedade de classes, com suas desigualdades, da qual G.H. faz parte, que se inscreve na sua

imaginação. Assim, o fluxo da narrativa começa a ser demarcado por uma mediação ambivalente. Aliás, uma característica discursiva que é inerente à própria literatura, produto cultural que desde o período da colonização sempre se constituiu como caixa de ressonância dubiamente repercutida pelas vozes hegemônica e contra-hegemônica, conforme Antonio Cândido permite concluir:

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambigüidade do seu instrumento e da sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão (CANDIDO: 2006, 215).

Desse momento em diante, G.H. começa a tomar consciência do papel de objeto que representava no seio da classe dominante da qual fazia parte. Eis por que habituara-se a interpretar o mundo de forma reflexa. Através das imagens, a narradora coloca-se como sujeito insignificante da representação emoldurada na parede. Mas a elocução que inunda sua consciência deve ser interpretada como a suposta fala do “ausente”, da empregada. Tanto é assim que a linguagem não perde o timbre original, ou seja, o da escultora. Nessa silenciosa interlocução com o “achado”, sobressai um discurso eivado de referências implícitas à sua própria conduta pessoal, singularmente conotada pelo desnudamento a que estão expostas as silhuetas incrustadas na cal da parede do aposento. Adiante, ela irá construir um *locus social* projetando-o como se fosse a fala de Janair. Assim, a descrição que se tem do cachorro parece querer traduzir em um único elemento todos os atributos negativos sobre o modo como a narradora se vê na mensagem subtextual do quadro. Isso ocorre em (i) “o cão era mais nu do que um cão”; e em (ii) “mesmo o cachorro tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria”. Aqui, a desnudez que desreferencia o cão, signo através do qual a personagem se vê refratada, despoja-o de qualquer elemento significativo. Nesse contraponto com a presença imaginária de Janair, logo se concluirá porque em torno desta gravitam todas as motivações que fazem da ex-patrão uma devedora inafiançável da correção de rumo que aquela lhe proporcionara, ao colocá-la frente às agudas contradições existenciais que ela jamais imaginara fossem vivenciadas, a partir da

experiência de um sujeito tido como insignificante; prática comum na leitura que o pensamento da classe dominante sobrepõe aos marginalizados da sociedade.

O impacto que lhe fora transmitido pelo conteúdo da gravura leva a personagem a uma reflexão bastante constrangedora acerca do comportamento preconceituoso que sempre dispensou ao “outro”. Como conclusão, fica dito que ela pouco ou quase nada elaborava acerca do **individualismo de classe** que, apesar do pouco tempo de convivência, a empregada conseguiu perceber nas suas atitudes. Organizadas de modo a transmitir uma postura independente, na **moldura artesanal** riscada à carvão assentada sobre a parede, as personagens pareciam traduzir a indiferença com que sua criadora fora tratada no apartamento onde prestara serviços. Dispostas no mesmo espaço do desenho de pedra, as imagens pareciam flutuar entre o chão e o teto; portanto, pareciam viver nas nuvens, como a demonstrar a falsa superioridade de que eram portadoras. Reproduzindo-se esse registro para o discurso da narradora, note-se que é mirando-se na presença espectral de Janair que ela se descobre na condição de um sujeito opressor, cúmplice das práticas excludentes da classe à qual pertencia.

[...] Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência (LISPECTOR: 1998, 40).

Essa reflexão é definitivamente reveladora do embate, muitas vezes surdo, que predomina nas relações de classe. Isso ocorre de forma disfarçada porque atende aos próprios interesses daqueles que formulam o pensamento da classe dominante. No seio da sociedade capitalista, forja-se a idéia de que as classes existem de forma verticalizada, independentes entre si. Na prática, esse pressuposto não se confirma, pois existe o princípio da contradição que envolve as partes em disputa. Noutros termos, não é simplesmente na tentativa de anular o “outro” que se dá o embate entre as classes. O *locus* de enunciação da personagem apenas confirma que somente a *práxis*, o aprender pela experiência conflituosa, é o instrumento capaz de revelar ao sujeito sua subjetividade histórica. Logicamente, o emprego dessa expressão, no caso da personagem, não deve ser traduzido nos termos de percebê-la como uma revolucionária, como um sujeito politicamente empenhado em mudar o curso da história, pois em nenhum momento a textualidade da autora confirma tal

possibilidade. Analisada sob esse aspecto, a elocução da personagem-narradora representa o processo de compreensão e questionamento de uma forma de pensar calcada no conservadorismo de uma prática entranhada na sociedade burguesa. No âmbito da narrativa, poder-se-ia dizer que esse dado está implícito no amplo espectro que compõe a discursividade clariceana.

Nesse sentido, autoreconhecendo-se no outro, ela passa a perceber no diferente o seu igual de classe. Desse modo, o monólogo interior da personagem transforma-se em autoreflexão de uma forma de pensamento conservadora, a qual, por ser alienada, ela assimilara irrefletidamente. Questionando-os sem excluí-los, a protagonista apreende sua vertente supostamente negativa. Isso me leva a perceber o discurso da personagem como a releitura do discurso metafísico. Veja-se esta sequência:

[...] Terei enfim perdido todo um sistema de bom-gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética... Ainda não pressinto o que mais terei ganho. Aos poucos, quem sabe, irei percebendo. Por enquanto o primeiro prazer tímido que estou tendo é o de constatar que perdi o medo do feio. E esta perda é de uma tal bondade. E uma doçura (LISPECTOR: 1998, 20-21).

Aliás, o discurso da personagem faz ressoar, de forma indireta, o comodismo bem típico da classe dominante em deixar insolúveis as questões que estariam a exigir uma tomada de posição pela via do confronto. Por isso, para G.H., é mais cômodo permanecer na alienação. Veja-se:

(De uma coisa eu sei: se chegar ao fim deste relato, irei, não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no ‘Top-Bambino’, estou precisando danadamente me divertir e me divergir. Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam, comerei ‘crevettes ao não importa o quê’, e sei porque comerei crevettes, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto de meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo.)
 É que não contei tudo (LISPECTOR: 1998, 162).

Estabelecendo-se uma relação de distinção e indistinção, vamos observar que a forma narrativa disseminada em *A paixão segundo G.H* tem os seus germes em *Perto do coração selvagem*, obra inaugural da autora, publicada em 1944. Embora diferentes no tratamento dispensado à questão social, — não é na relação de classes que se concentra o ponto de referência de sua abordagem, — no primeiro romance da autora, já se percebe o autoquestionamento da personagem-narradora, Joana, desidentificada não consigo mesma, mas sim, com o conservadorismo do pensamento burguês enraizado no seio de sua família. Ao questionar os valores que a representam, ela está pondo em dúvida o cânone que se articula em torno de um pensamento, o qual confere à realidade significado de verdade absoluta. Isso porque ela não concebe o mundo esclarecido tal como esse se lhe apresenta.

Analisada no âmbito de um painel reflexivo, o romance representa a recuperação de uma memória através do denso e vertiginoso monólogo interior da narradora, que ora mergulha na história de sua atribulada infância; ora, se detém na focalização dos episódios referentes à fase em que já é adulta. Possivelmente, o que existe de mais edificante no modo de escrever da autora consiste no processo de fazer uma autorepresentação do próprio objeto apresentado, o que pressupõe, dialeticamente, uma contradição. Nessa interlocução, mesmo as contingências mais simples do dia-a-dia reinscrevem-se nas fímbrias da textualidade com a força de uma figuração. Inserido nessa lógica, necessariamente, o “real” ultrapassa os limites do metafísico, do significado que se basta a si mesmo, posto que passa a exhibir suas fraturas. Pela disposição dos capítulos, o leitor tem a falsa idéia de tratar-se de uma biografia existencial da narradora com perfil psicologizante, mas isto não se confirma, devido ao recorte fragmentário que é dado ao processo narrativo.

Ainda com relação à forma narrativa, o encurtamento da distância estética também já conferia à enunciação de Clarice, talvez, um certo vanguardismo no que diz respeito ao espírito de nossas letras até então, pouco receptivas a alterações bruscas no modo de ser rationalizante do foco narrativo fundamentado na concepção de narrador onisciente. Sem dúvida, essa mudança de postura observada no tratamento dispensado à voz narrante, no mesmo sentido, irá repercutir na percepção do mundo narrado. Este, não mais emergirá na estrutura do texto como um componente apenas ilustrativo da imaginação criadora do escritor. Seguindo-se esse raciocínio, Clarice impulsionou sua narrativa na contracorrente do realismo factual da “ficção oitocentista”, que era movido pelas fúteis intrigas

amorosas, cuja ambientação mantinha encoberto o pano de fundo sob o qual se ocultavam as desigualdades sociais da corte, dentre elas, principalmente, a nódoa escravista:

Se o acontecimento, no seu sentido tradicional, é de difícil interpretação, o acontecimento desconstruído é de difícil apreensão. O esforço da narrativa ficcional de Clarice é o de surpreender com minúcia de detalhes o acontecimento desconstruído. Ele é um quase nada que escapa e ganha corpo, é esculpido matreiramente pelos dedos da linguagem. A ficção oitocentista não soube como dar-lhe palavra desconfiada, classificando-o de sentimental ou condenável. Escreve Clarice: ‘E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito’ (SANTIAGO: 2004, 237).

Desse modo, é inevitável que não se perceba na opinião do autor o desvio significativo do romance clariceano em relação ao romance urbano. Acho que se poderia até argumentar nos termos de uma reinvenção daquele modelo narrativo, ao invés de um simples desvio. A própria teoria adorniana contempla essa discussão, porquanto se sabe que, no contexto de segundo plano, a percepção de realidade é completamente distinta daquela que vigora nos padrões da verossimilhança observados na narrativa de costumes. Seria o caso, também, de argumentarmos em torno da mimesis de representação, esta, menos propensa à problematização do real, e da mimesis de produção. Ou seja, o momento em que o verossímil passa a ser ressignificado e, por conseguinte, projeta-se definitivamente nas fronteiras do ficcional, conforme Costa Lima (2003).

Tamanha limitação para transfigurar o real levou Antonio Cândido (2006) a perceber na obra de um dos nomes mais identificados com esse período – Joaquim Manoel de Macedo – uma desmesurada preocupação para circunscrever no plano de suas narrativas um certo ‘realismo miúdo’, expressão com a qual o crítico faz referência ao procedimento narrativo adotado pelo autor com relação ao plano narrativo de romances como *O moço loiro e A moreninha*. A pertinência da adjetivação diz respeito à visão de curto alcance com que Macedo focalizou os hábitos e costumes da então sociedade fluminense do século XIX. A esse respeito, Cândido comenta:

A fidelidade ao real leva Macedo a alicerçar as suas ingênuas intrigas sentimentais com fundamentos bem assentados no interesse econômico, e a descrever a estratégia masculina do ponto

de vista da caça ao dinheiro. Ainda nisso revela fidelidade ao meio, desvendando alguns mecanismos essenciais da moral burguesa, apoiada na necessidade de adquirir, guardar e ampliar propriedade. Os labirintos românticos da paixão tornam-se as veredas sociais do namoro, neste bom burguês incapaz de trair a realidade que o cerca, acabando sempre por harmonizar no matrimônio o dote da noiva e o talento sutilmente mercável do noivo (CÂNDIDO: 2006, 456).

Diante do que foi dito acima, vou argumentar em torno da possibilidade de perceber na escrita da autora a releitura do romance urbano como disfarce para problematizar, além do próprio ato de escrever, a mediação das relações sociais no seio da família burguesa. Portanto, um procedimento ignorado pela narrativa de Macedo. No âmbito do texto em discussão, os hábitos e costumes burgueses, ao serem ‘retextualizados’, extrapolam o mero contexto de referência de um realismo intimista de feição edulcorante no assim chamado “800” de nossa literatura. Nesse sentido é que *A moreninha* deve ser interpretado como um romance de costumes. Veja-se esse comentário:

Costume é entendido, então, como o clima das amenidades das classes ricas que podiam dispor do tempo para si mesmas, para seu usufruto, como se ele – o tempo – tivesse sido inventado exclusivamente para elas.

Não se imaginava que esse mesmo tempo usado pelos ricos era uma expropriação do trabalho escravo que, com seu suor e seu sofrimento, possibilitava a doce vida de seus proprietários.

O escravo garantia a sobrevivência física e mental de seu dono, porque lhe dava tempo para viver.

Essa crítica, certamente, não entrava na discussão do costume (SEPÚLVEDA: 2006, 6-7).

Observe-se, portanto, como o pensamento de Macedo era afinado com a ideologia dominante da política implementada pelo Império. Por isso, mostrou-se indiferente em detectar o lado anverso dos costumes que ali reinavam. Tivesse sido essa sua intenção, o projeto literário por ele esboçado, ao mesmo tempo em que captasse a ambientação de brilho opaco da aristocracia burguesa, num processo de conversão político-ideológico, teria extraído dessa mesma atmosfera convencional o fermento necessário para a elaboração de uma prosa ficcional de padrão insuspeito. Dizendo de outro modo, o entrecho da narrativa de Macedo permaneceu invulnerável às questões que perpassavam à implantação, entre nós, de uma política liberalista cujo perfil em nada se comparava à versão do modelo europeu,

posto que destoava deste, principalmente por lhe terem mascarado o viés ideológico; opinião que direciono para o comentário a seguir:

[...] Enquanto opção cultural, de corte europeu, afim à luta burguesa na Inglaterra e na França, o liberalismo político se abriria, lentamente, aliás, para um projeto de cidadania ampliada. Essa, porém, não era a situação brasileira onde a Independência não chegou a ser um conflito interno de classes. O confronto aqui se deu, fundamentalmente, entre os interesses dos colonos e os projetos recolonizadores de Portugal, na verdade já reduzido à quase-impotência depois da abertura dos portos em 1808 [...] (BOSI: 2006, 199).

Procedendo-se a uma breve leitura da obra, descobrir-se-á por que, ao seu autor, é atribuído o rótulo de “bom burguês”. Repare-se: Augusto, a personagem principal, desempenha muito bem o papel que lhe cabe representar, ou seja, o de causar frisson nas madames sessentonas, como também nas suas respectivas netas; meninhas recém-saídas da adolescência. Assim, estava criado o clima para o desdobramento de um drama amoroso incapaz de suscitar reflexões de outra monta, a não ser aquelas pertinentes ao seu foco de origem. Todavia, essa situação tem muito a ver com o tipo de mediação, com a postura ideológica que é atribuída ao narrador. Nesse caso, cabe-lhe o papel de investir-se de uma suposta onisciência, de um “autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos na sua trama profunda e nos ínfimos pormenores, que sabe toda a história da vida das personagens,” (AGUIAR e SILVA: 1984, 776) estatuto que o converte em figuração do pensamento hegemônico. Por conta dessa visão descomprometida em dissecar as urdiduras da realidade social, o clima da narrativa segue sempre ameno, sem maiores intercorrências. Juntos, tempo e espaço se combinam como se a vida costumasse transcorrer impermeável aos abalos que lhe são inerentes. Portanto, obedecendo à lógica da causalidade compatível com o contexto de significado.

Contrariamente, ao modelo estatuído pelo padrão narrativo oitocentista, no primeiro romance de Lispector já vamos encontrar uma elaboração artística em que a sinuosidade do enunciado confunde-se, na mesma proporção, com o processo enunciativo. Diante do exposto, observar-se-á que a natureza do relato não obedecerá ao “aqui e agora” de uma discursividade sequenciada, se assim o fosse, o texto incorreria no convencionalismo da fidelidade ao “real”, o que tornaria sua lógica narrativa previsível. De modo contrário, ou seja, com o objetivo de fazer com

que a realidade seja focalizada a partir do ponto-de-vista do que ela não é, — pelo não-dito, pelo silêncio — a escritora lança mão da técnica de montagem. Assim, o entrecho sofre uma alteração brusca , cujo movimento descontínuo obedece à superposição de contextos, passando a refletir o próprio percurso fragmentário da personagem, refém da falta de compreensão para o problema social com o qual se defronta. Desse modo, os capítulos do livro são elaborados como se constituíssem blocos independentes do todo que compõe a organização interna do texto. Nesse processo, uma das marcas mais salientes é a tentativa de a narradora constituir-se como alternativa contra-hegemônica ao pensamento extremamente conservador do estrato social burguês onde estão localizados sobretudo seus valores familiares. É nesse contexto que sua existência revelar-se-á como um angustiante fadário. Pela distribuição do assunto, a narrativa estaria a indicar uma possível biografia existencial da personagem nos moldes psicologizantes. Mas isso não se confirma devido ao recorte fragmentário da enunciação. Isso obriga o leitor a percorrer um trajeto interpretativo tão sinuoso quanto aquilo que se possa perceber no comportamento da narradora em face de sua realidade imediata.

Aqui, o universo narrado estará sujeito ao foco narrativo da narradora em terceira pessoa, porém, em nenhum momento aquela se deixa fixar no passado histórico sobre o qual se desenvolve a fabulação. Assim, tem-se uma mediação em que o sujeito narrador, a própria personagem, ao questionar a concepção de mundo em que vive, assim o faz, contracenando com as demais vozes que se lhe apresentam como contraponto. Ao mesmo tempo, essa atitude repercutirá na ruptura com a visão unilateral do seu ponto-de-vista em face da realidade circundante. Embora não venha a constituir-se em uma posição de classe, dir-se-ia que o comportamento de Joana é arredio à ordem racional na qual se situa.

Desse modo, no capítulo inicial, “*O Pai...*”, (LISPECTOR:1980b) encontramos a narradora Joana-adulta contracenando com Joana-menina, às voltas com o dilemático universo de sua infância na convivência com o pai. No detalhe do título, — a mesma ocorrência observa-se em “...Um dia...”, ‘... a tia ...’, e ‘... o banho...’ — flagram-se os espaços pontilhados de reticências, como a querer indicar a incompletude do discurso sobre o referente, neste caso. Ao “trazer de volta” para os interstícios de sua memória algumas das cenas decorridas na infância, o significado mais imediato dessas lembranças remetem-na para o descortinar-se de um dia-a-dia sistematicamente mediado pela figuração de algo que incorpora os

movimentos ininterruptos de uma convivência em que a presença do genitor estava irreversivelmente inter-relacionada com os sons onomatopéicos, os quais indicavam uma lógica movida pela racionalidade. Pela disposição gráfica com que é feita a referência à maquina, é possível inferir que o possuidor e o objeto possuído confundem-se:

A MÁQUINA DO PAPAI batia tac-tac ... tac-tac-tac ... O relógio acordou em tin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda roupa dizia o quê? Roupa-roupa-roupa. Não, não. Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta. Os três sons estavam ligados pela luz do dia e pelo ranger das folhinhas da árvore que se esfregavam umas nas outras radiantes.

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer (LISPECTOR: 1980b, 11).

Nesse universo impregnado de significados alusivos ao mundo das tarefas diárias, mais objetivamente, o mundo do trabalho; o lócus de enunciação da protagonista elabora uma superposição de imagens, as quais, se atentamente analisadas, configuram à idéia de hipertexto tão difundida na atualidade. Noutras palavras, temos uma técnica de montagem de contextos, alusiva a um *locus* social cuja possível interpretação enseja a que se questione a desenfreada competição à qual se submete o homem moderno na ânsia de cumprir o ritmo frenético de suas obrigações laborativas. Como consequência, em segundo plano, para dizer o mínimo, tem-se o engessamento do mundo sensível. Na tentativa de estabelecer uma conexão pautada na associação “unidade na diversidade” proporcionada pelo contexto situacional em questão, poder-se-ia concluir que, movido pelo espírito de individualidade, o comportamento do ser humano acaba retrocedendo aos valores apenas perceptíveis na relação entre os animais. Veja-se: as galinhas não sabiam que seriam comidas pelos homens, mesmo que um dia estes também estejam predestinados a morrer; do mesmo modo, aquelas iriam se aproveitar da fragilidade das minhocas e devorá-las. Na cena seguinte, a ascendência dessa lógica racionalista se confirma:

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro. Dilatou os olhos, esperou. Nada veio. Branco. Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo recomeçou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de como uma chaleira a ferver. Só faltava o tin-dlen do relógio que enfeitava tanto. Fechou os olhos, fingiu escutá-lo e ao som da música inexistente e ritmada ergue-se na ponta dos pés. Deu três passos de dança bem leves, alados.

Então subitamente olhou com desgosto para tudo como se estivesse comido demais daquela mistura. ‘Oi, oi, oi ...’, gemeu baixinho cansada e depois pensou: o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingão de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que ia acontecer, compreende? [...] (LISPECTOR: 1980b, 11-12).

Nesta outra seqüência, a submissão do mundo sensível à totalidade do mundo racional torna-se mais evidente. A mesma e sempre repetitiva rotina diária parece obedecer ao dispositivo de um relógio ao qual alguém teria dado corda. Nesse sentido, à volta de Joana, a máquina do pai movimenta-se como se lhe tivessem incorporado um cavalo de força. Daí a associação entre o som que o tac-tac daquela provoca na comparação com o trotar do animal. Perante seus olhos, a realidade surgia-lhe sem gosto. O ciclo dos acontecimentos permanecia inalterado. A visão da personagem expunha as contradições do primado da realidade que lhe fora inculcada desde a infância. Logo, entre a lógica causal subsumida naquele e o seu modo de percepção-lo interpõe-se uma linha tensa, que propicia uma leitura questionadora do dado empírico.

Observe-se: demonstrando certa inquietude com a falta de sensibilidade do pai para lidar com o modo lúdico com que costumava provocar o comportamento convencional daquele diante das situações mais simples do dia-a-dia, eis que ela o chama à atenção para o fato de ter inventado uma poesia. Tratava-se, simplesmente, de demonstrar através da elaboração de um breve escrito, aparentemente despojado de qualquer sentido, como é possível captar na instância do “real” o indizível; portanto, algo que não está dito. Ou, então, dir-se-ia que a realidade concreta seria muito mais ampla do que o seu lado manifesto. Noutros termos, o “si-mesmo” do pensamento é passível de especulação. Veja-se como, sutilmente, a narradora põe em discussão as limitações inerentes aos preceitos dogmáticos da racionalidade.

— Papai, inventei uma poesia.

— Como é o nome?

— Eu e o sol. — Sem esperar muito recitou: — “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas ma eu não vi”. — Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?

Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera ...

— O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas ... — Pausa. — Posso inventar outra agora mesmo: ‘Ó sol, vem brincar comigo’. Outra maior:

‘Vi uma nuvem pequena
coitada da minhoca
acho que ela não viu’.

— Lindas, pequena, lindas. Como é que se faz uma poesia tão bonita?

— Não é difícil, é só ir dizendo (LISPECTOR: 1980b, 12-13).

Entregue às provocações acerca dos paradigmas que constituem seu universo de menina, mais uma vez, flagramos Joana contorcendo a causalidade imposta pelo pensamento da **figura suprema do pai**. Concluído o momento de brincadeira em que estivera envolvida, a protagonista dirige-se a ele, questionando-o sobre qual seria a tarefa seguinte a ser cumprida por ela. Impaciente, eis que este lhe pede para brincar. Imediatamente, ela responde-lhe que já encerrara a brincadeira; obtém como resposta que invente outro brinquedo, pois ‘brincar não termina’. A menina insiste que não quer brincar nem estudar. Interpelada sobre o que gostaria de fazer, a resposta é desconcertante: ‘*Nada do que sei!*’(LISPECTOR: 1980b, 15) Na seqüência, ela estilhaça com as regras que encapsulam o mundo em um paradigma predominantemente fundamentado na razão. Poder-se-ia dizer que o eixo discursivo de sua fala contesta, através do exercício de uma brincadeira, alternado repetidamente pelos advérbios **Nunca** e **Sim**, os autoritários valores que nos são imputados pela sociedade. Vale conferir a seqüência:

[...] Ela se afasta fazendo uma trancinha nos cabelos escorridos. Nunca nunca nunca sim sim, canta baixinho. Aprendeu a trançar um dia desses. Vai para a mesinha dos livros, brinca com eles olhando-os à distância. Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encamado pode ser filho ou filha. ‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho nem filha? E ‘sim’? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis. Podia-se ficar tardes inteiras pensando. Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?

Papai termina o trabalho e vai encontrá-la sentada chorando.

— Mas que é isso, menininha? — pega-a nos braços, olha sem susto o rostinho ardente e triste.

— O que é isso?

— Não tenho nada o que fazer. [...] (LISPECTOR: 1980b, 15).

Note-se como, inconscientemente, a mente “subversora” da pequena Joana coloca em cheque os princípios que regem a sociedade machista em que a mulher é educada desde cedo para casar-se, cuidar do marido e ter filhos. Outra questão aqui abordada refere-se ao que hoje se discute, às vezes de forma estéril. Refiro-me ao problema dos gêneros do ponto-de-vista do discurso literário.

Bem ao estilo do que é prescrito pelas narrativas pautadas na causalidade das ações, é a história que a professora de Joana acabara de contar para os seus colegas de classe. Seguindo-se a lógica do senso comum, o fim da fabulação é conclusivo: — *E daí em diante ele e toda a família dele foram felizes. — Escrevam em resumo essa história para a próxima aula* (LISPECTOR: 1980b, 29). Contudo, o que a professora menos esperava era que o paradigma sobre a felicidade contido na narrativa que acabara de ler para as crianças fundamentava-se em um domínio cognitivo nada palatável ao que a personagem elaborava como “conhecimento prévio”. Por desconfiar da receita explicitamente traduzida pela configuração racional da historinha que lhe fora contada, eis que a criança passa a questioná-la, contorcendo o seu significado (LISPECTOR: 1980b). Soberba, insólita, ao mesmo tempo em que demonstra sua discordância com o princípio de que a felicidade é algo irreversivelmente duradouro, vez que a realidade não é assim tão determinista quanto supõe o cânone que a orienta para esse fim, Joana fulmina a um só tempo a ilogicidade do discurso que traduz a realidade empírica como algo definitivamente estabelecido, além de pôr em dúvida se, na prática, a professora conhecia a felicidade, diferente da versão romântica baseada em uma forma de saber hegemonicamente fundamenta na razão, por isso mesmo, questionável. Repare-se na interlocução:

Ainda mergulhadas no conto as crianças moviam-se lentamente, os olhos leves, as bocas satisfeitas.

— O que é que se consegue quando se fica feliz?, sua voz era uma seta clara e fina. A professora olhou para Joana.

— Repita a pergunta... ?

Silêncio. A professora sorriu arrumando os livros.

— Pergunte de novo, Joana, eu é que não ouvi.

— Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois? — repetiu a menina com obstinação.

A mulher encarava-a surpresa.

— Que idéia! Acho que não sei o que você quer dizer, que idéia.

Faça a mesma pergunta com outras palavras...

— Ser feliz é para se conseguir o quê?

A professora enrubesceu — nunca se sabia dizer por que ela avermelhava. Notou toda a turma, mandou-a dispersar para o recreio. [...] (LISPECTOR: 1980b,.30).

Pelo visto, Joana-menina, impõe à professora uma verdadeira “saia justa”, vez que a flagra reproduzindo a ultrapassada cantilhena da felicidade eterna, através do exercício de uma proposta pedagógica conservadora, de perfil hegemonicamente racional.

A mesma irreverência que constituía sua forma de transfigurar o mundo à sua volta na fase infantil, a narradora-personagem carrega consigo para a fase adulta. Assim, no capítulo *A pequena família* (LISPECTOR: 1980b), pode-se notar como o discurso do marido, Otávio, é arma da qual ela se utiliza para, num processo de versão e conversão, fazer emergir e, ao mesmo tempo, extraviar um modelo de pensamento cujos pilares se assentam no pragmatismo da racionalidade. Percebe-se: advogado, Otávio era um homem afeito às normas; desde aquelas que soldavam seu comportamento no ambiente de trabalho, onde ‘[...] ordenava os papéis sobre a mesa minuciosamente, ajeitava a roupa em si mesmo. [...]’ E, além disso, para ele, a realidade se bastava nas próprias limitações, inspirada na idéia positivista acerca da praticidade das coisas. De outro modo, aquilo que via em Joana, a capacidade de surpreender na realidade, algo que, sobreposto a esta, possibilitasse a concriação do ‘novo’, faltava a ele.

Mais preocupado em finalizar o livro de direito civil (LISPECTOR: 1980b) a que se dedicava a escrever, o comportamento de Otávio transpirava pragmatismo por todos os poros. A linearidade do seu pensamento, ele mesmo consente, resumia-se àquilo que é dado, ensinado. Logo sua visão de mundo segue o mesmo traçado dos demais. De tanto que absorvera a praticidade das coisas, incomodava-se com o olhar exterior.

Por isso trabalhar diante dos outros era um suplício. Receava o ridículo dos pequenos rituais e sem eles não podia passar, apoiavam tanto como uma superstição. Do mesmo modo como para viver cercava-se de permitidos e tabus, das fórmulas, das fórmulas e das concessões. Tudo tornava-se mais fácil, como ensinado. O que fascinava e amedrontava em Joana era exatamente a liberdade em que ela vivia, amando repentinamente certas coisas ou, em relação a outras, cega, sem usá-las sequer. Pois ele se via obrigado diante do que existia [...] (LISPECTOR: 1980, 125-126).

Como se observa, Otávio, o advogado com quem Joana é casada; transpira pragmatismo por todos os poros. A estreiteza do seu pensamento, ele mesmo consente, resume-se àquilo que é dado, ensinado. Logo, sua visão de mundo segue o mesmo traçado dos demais. Disso resulta que a ordem racional assim se define em oposição à sua face contra-hegemônica. Esta, assim se constitui por não render-se àquela. Portanto, a coexistência que se estabelece entre essas duas formas de pensamento se dá de forma tensa, conflituosa.

Nessa perspectiva, eu não chegaria a afirmar que as personagens clariceanas seriam reféns da falta de identidade, atributos incompatíveis tanto à G.H. quanto à Joana. Ambas, à sua maneira, deveriam ser analisadas na condição de sujeitos autoquestionadores da ordem extremamente conservadora do pensamento racional sem, contudo, esboçarem qualquer tipo de reação que implique numa mudança abrupta dessa lógica. Assim, ao invés da ordem inquestionavelmente positiva, a narrativa da autora propõe a leitura do seu lado anverso, a negatividade. Isto vem a significar a proposição de uma nova ordem sem exclusão da primeira. Indo-se mais além, dir-se-ia que,

Se a dialética negativa reclama a autoreflexão do pensamento, então isso implica manifestamente que o pensamento também precisa, para ser verdadeiro, hoje em todo caso, pensar contra si mesmo. Se ele não se mede pelo que há de mais exterior e que escapa ao conceito, então ele é de antemão marcado pela música de acompanhamento com a qual os SS adoravam encobrir os gritos de suas vítimas (ADORNO: 2009, 302).

CAPÍTULO II – A FANTASMAGORIA ALEGÓRICA

Observando-se o processo de distinção e indistinção, talvez, nenhum romance na literatura brasileira guarde tanta semelhança com *A metamofose*, de Kafka, quanto *A paixão segundo G.H.*, minha opinião leva em conta, principalmente, o significado alegórico de que se reveste, em ambas as narrativas, da imagem do inseto enquanto signo ideológico. No caso da personagem-narradora, é preciso analisar como esse olhar exterior e inquisitivo que, imaginariamente, ela flagra em Janair, nada mais é do que os preceitos dogmáticos que já existiam incrustados dentro de si sem jamais terem se despregado da couraça que os mantinha recalados. Até então, ela se habituara a ser julgada pelos seus iguais de classe. Talvez, o dado mais contraditório nesse autoreconhecimento consista no processo de mediação que o gerou; o silêncio elaborado como discurso alegórico para fazer emergir esse outro olhar que nunca se manifestara dentro de si. Nessa perspectiva, a fantasmagoria da empregada se lhe apresenta como uma metáfora da visão de mundo erigida sob o signo da aparência. Como iremos observar mais adiante, a tentativa de desencavar esse outro reprimido representa, dialeticamente, a busca do “velho no novo”, do passado no presente, consoante com uma forma de pensamento encapsulada pela alienação. Nesse sentido, a narrativa da autora nos conduz ao processo de construção e desconstrução da memória da protagonista, a partir da ambivalência em que se transforma o olhar da barata, percebendo-se nesta, conforme já assinalei, a face invisível de Janair.

Subtextualmente, acredito que o inseto poderá ser analisado do ponto-de-vista de uma versão metonimicamente grotesca de quão o ser humano está suscetível de transformar-se num objeto coisificado, vítima que é das teias engendradas pelo mundo capitalista. Nessa perspectiva, foi necessário a narradora transcender à condição de uma barata asquerosa para confrontar-se com aquele “instante crucial, onde os homens tomam conhecimento de que não são eles mesmos, são coisas” (ADORNO: 2001, 251). Assim, quando supostamente as referências à lembrança da empregada são pulverizadas, eis que sua memória passa a coabitar na consciência da narradora, zoomorfizada na imagem da barata. Essa “regressão biológica”, expressão que capturei de Adorno, aparece constantemente subsumida nas fímbrias do lócus de enunciação da narradora:

“Olhei-a, a barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão” (LISPECTOR:1998, 58).

O que minha linha de raciocínio pretende alcançar é o princípio de contradição que se instaura no processo de elaboração da imagem alegórica, de acordo com a leitura que apreendo de Walter Benjamin; aquele, como se verá adiante, aparece traduzido na busca incessante da personagem para a resolução do seu conflito. Nesse sentido, o percurso de sua *via crúcis* estaria a preencher a concepção dialética sublinhada na coexistência entre passado e presente, elaborada por Benjamin no conceito de alegoria: “As alegorias são no reino do pensamento o que são as ruínas no reino das coisas” (1984, 200). Dir-se-ia, então, que o fluxo dos pensamentos da narradora corresponde a um processo de desarruinamento de sua derrocada:

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até no couro das valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava – não sobre escombros pois até os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias – estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade. As coisas haviam voltado a ser o quer eram.
O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. [...] (LISPECTOR: 1998, 69).

Conscientizando-se de que sempre fora um objeto coisificado na sociedade de classes à qual pertencia, G.H. passa a rasurar o que para ela ao longo do tempo se constituíra como sua “segunda natureza”, ou seja, o *status quo*; o fato de ser considerada uma “G.H. até nas valises”. Desse momento em diante, seu autoquestionamento revelar-se-á como a construção de um olhar negativamente positivo a partir da ordem racionalizada da realidade metafísica que lhe servira de modelo para a construção da imagem reluzente de uma mulher cujo nome era sinônimo de poder no meio social do qual participava. Contradictoriamente, de forma indireta, ela irá se dar conta da realidade que arrebentava com sua vida diária através do olhar invasivamente multifacetado de um reles inseto. Vendo e sendo vista por este, ela se expõe à inimaginável situação de aprender com a própria experiência, portanto, na própria *práxis*, que a vida não se resumia aos valores sedimentados pelo pensamento da classe dominante.

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. [...] — 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 (LISPECTOR: 1998, 57).

Visto sob esse viés dialético, passado e presente se permitem serem analisados do ponto de vista de uma experiência prismática. Sendo assim, um e outro surgiram encobertos por um pano de fundo histórico, ao mesmo tempo indistinto e distinto. Noutros termos, isso significa dizer que ambos são perpassados por uma linha ininterruptamente tensa, simbiótica. Assim referida, a história não se limita a um testemunho, a ‘[...] algo encontrado nos manuais de história e na apresentação cronológica das seqüências históricas tão amiúde chamadas de ‘história linear’’ (JAMESON: 1981, 31).

No espaço social em que transitava, a protagonista dava mostras de ter construído sua imagem no ilusório inter-relacionamento entre o “ser” e o “parecer”. Observe-se que isso fica assinalado desde o momento em que ela se sente julgada por Janair. Retomando-se a sequência ‘Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente [...]. Quer dizer, ela acreditava ser realmente aquilo que os seus iguais de classe sempre afirmaram a seu respeito. Por conseguinte, instituiu o olhar do semelhante sobre si como sendo verdadeiro; algo que ela aceitava sem maiores questionamentos:

Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu 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 tinha o ‘não’, tinha o meu oposto [...] (LISPECTOR: 1998, 32).

Tal distinção de classe, correspondia na mesma proporção ao que ela admirava como predicado nos seus semelhantes. Assim, o nome adquiria o peso de um capital simbólico na instância das representações. ‘Também dos outros eu não exigia mais do que a primeira cobertura das iniciais dos nomes.’ Habituada a um modo de vida em que ser destaque, ter seu nome figurado na lista dos catálogos era

o máximo a que aspirava desfrutar no refinado ambiente do qual fazia parte, ela refletia:

[...] Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: ‘que sou’, mas entre quais eu sou. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. (LISPECTOR 1998: 28)

Possivelmente, é na imagem de sua cobertura residencial — esta que mais adiante será focalizada como o cenário de sua autodescoberta — onde iremos encontrar a expressão mais bem acabada de um inconsciente fragmentado pela ilusão do fetiche da mercadoria:

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.

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

Na descrição que nos é proporcionada pela narradora, o apartamento agrupa num único ambiente, poder, riqueza, ostentação e, para não cometermos uma desfaçatez com a mentalidade consumista da burguesia a quem ela representa, a compulsividade pelo banal, pelo que é descartável. Não é sua intenção descrever a cobertura como um espaço em que a utilidade se imponha ao objeto do seu desejo do seu *status quo*. Quer me parecer que o apartamento “reflete e refrata” a mentalidade reificada da protagonista. Nesta concepção, o apartamento é um exemplo da “objetivação fantasmática” de que nos fala Lukács para se referir ao processo de reificação que se introjeta na consciência do homem:

A metamorfose da relação mercantil num objeto dotado de uma ‘objetivação fantasmática’ não pode, portanto, limitar-se à transformação em mercadoria de todos os objetos destinados à satisfação das necessidades. Ela imprime sua estrutura em toda a consciência do homem; as propriedades e as faculdades dessa consciência não se ligam mais somente à unidade orgânica da pessoa, mas aparecem como ‘coisas’ que o homem pode ‘possuir’

ou ‘vender’, assim como os diversos objetos do mundo exterior. E não há nenhuma forma natural de relação humana, tampouco possibilidade para o homem fazer valer suas ‘propriedades’ físicas e psicológicas que não se submetam, numa proporção crescente, a essa forma de objetivação [...] (LUKÁCS: 2003, 222-223).

Movido pela compulsividade, a qual ele não tem condições de avaliar, desde que aquela é produto do fetiche, o indivíduo torna-se um consumidor voraz de objetos destituídos de valor de uso. Invariavelmente, estes possuem apenas o atributo de se constituírem em modeladores de aparência. No caso da personagem, retomaremos uma de suas falas: “Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância?”

Veja-se este comentário de Muricy:

Na produção capitalista de mercadorias, diferentes valores de uso se tornam idênticos no valor-preço. Esvaziados de seus conteúdos concretos, tornam-se fetiches em um processo onde a novidade do produto adquire uma inusitada importância, só comparável à exigência de sua repetição em uma produção de massa. Diversos fenômenos da vida moderna se estruturam da mesma forma, na mesma repetição do idêntico. A ‘massa’ ou a ‘multidão’, acontecimento moderno que corresponde ao desaparecimento histórico do indivíduo diferenciado, é um exemplo. A compreensão moderna de indivíduo resulta mais da atomização da massa pelas técnicas de controle: o indivíduo que se constitui aí é o número do documento de identidade, na ordem do *mesmo* (MURICY: 1998, 203).

Dentre tantas análises elaboradas por Walter Benjamin acerca do poema ‘Parque central’, de Baudelaire, a memória enquanto texto que não se deixa petrificar, portanto, uma memória ruinosa — para utilizarmos uma expressão do autor — é a que aparece sublinhada na sequência a seguir:

A lembrança é a relíquia secularizada.

A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência. [...] (BENJAMIN: 1989, 172).

De acordo com o ponto-de-vista que apreendo desse excerto, a memória não se reduz a refletir os acontecimentos de modo a obedecer a uma cronologia,

como se aqueles se constituíssem numa cadeia sucessiva de eventos causais estacionados no tempo. Além disso, o contexto no qual se situa o autor é o início da Revolução Industrial, possivelmente, a segunda metade do século XIX. Naquele momento, a modernização provocada pelo capitalismo desencadeou mudanças sensíveis no comportamento das pessoas em consequência, também, da crescente migração das populações das zonas agrárias para o espaço urbano. Por outro lado, o consumo estimulado pelo capitalismo levou o homem a conviver com a cultura da aparência, tornando-se refém dos incontroláveis efeitos da alienação proporcionada pelo fetiche da mercadoria. Logo, a sede de consumo revelou-se na sua contraparte a valorização da imagem em larga escala.

Indo-se mais além na visão alegórica proporcionada pelo fragmento de Benjamin, dir-se-ia que este é indicador da possibilidade de leitura de um contexto histórico como “causa ausente”, ou seja, através do “não-dito”. Interpretada a partir desse viés, a história não se apóia simplesmente no referente, embora dele seja impossível afastar-se, posto que o ressignifica ‘retextualizando-o’. Assim,

[...] a História não é um texto, ou uma narrativa, mestra ou não, mas que, como causa ausente, é-nos acessível apenas sob a forma textual, e que nessa abordagem dela e do Real passa necessariamente por sua textualização prévia, sua narrativização no inconsciente político (JAMESON: 1992, 31-32).

Portanto, do ponto-de-vista de minha abordagem, seria pouco esclarecedor deixar de associar o discurso alegórico da narrativa da autora a uma questão que perpassa o contexto de publicação da obra. Refiro-me, como num momento antecedente, às turbulências de cunho político-ideológicas do período de repressão do regime militar brasileiro. Sendo assim, como não perceber no *locus* de enunciação da narradora os registros subliminares do *mea culpa* da classe dominante brasileira, cúmplice que foi, dos interesses voltados para a preservação do pensamento hegemônico, de arregimentar as forças que instituíram o golpe?

Partindo desse princípio, compare-se a cena em que a personagem insere na sua confissão de culpa a presença de vozes anônimas, que nós inferimos como uma referência indireta ao contexto da repressão militar em que as verdades eram arrancadas mediante força física:

[...] Foi preciso a barata me doer tanto como se me arrancassem as unhas – e então não suportei a tortura e confessei, e estou delatando. Não suportei mais e estou confessando que já sabia de uma verdade que nunca teve utilidade e aplicação, e que eu teria medo de aplicar, pois não sou adulta bastante para saber usar uma verdade sem me destruir.

Se tu puderdes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, sem antes teres que ser bipartido pela porta de um guarda-roupa, sem antes ter quebrados os teus invólucros de medo que com o tempo foram secando em invólucros de pedra, assim como os meus tiveram que ser quebrados sob a força de uma tenaz até que eu chegasse ao tenro neutro de mim – se tu puderdes saber através de mim [...] então aprende de mim, que tive que ficar toda exposta e perder todas as minhas malas com suas iniciais gravadas (LISPECTOR: 1998, 111).

Nesse caso, poder-se-ia dizer que a textualidade da narrativa constrói-se em torno de uma sofisticada estrutura dialógica, técnica pouco comum na literatura nacional de então, excetuando-se a escritura de Guimarães Rosa. Difícil perceber nessa trama discursiva a quem o emissor – a personagem-narradora – refere-se a se mesma como um “tu”, não sendo possível distinguir, se ambas as vozes são reproduzidas por um único sujeito. Veja-se como Bakhtin propõe elucidar essa questão:

Surge antes de tudo o problema da função propriamente dita do diálogo consigo mesmo na vida espiritual de Goliádkin. A esta questão podemos responder brevemente assim: o diálogo permite substituir com sua própria voz a voz de outra pessoa.

Essa função substituinte da segunda voz de Goliádkin é percebida em tudo. Sem entender isto, é impossível entender os seus diálogos interiores. Goliádkin trata a si mesmo como a outra pessoa – meu jovem amigo, elogia a si mesmo como só poderia elogiar a outro, afaga-se a si mesmo com uma intimidade terna: ‘meu caro Yákov Pietróvitch, tu és um Goliadka, assim é teu sobrenome! Acalma e anima a si mesmo com o tom autorizado de um homem mais velho e seguro (BAKHTIN: 1981, 186).

Observando-se, como já assinalei em outro momento, que o escritor é um mediador ideológico do seu discurso, identifico no comentário de Bakhtin um ponto de referência básico, quanto à ressonância das vozes que pautam o que eu refiro como a *semântica da culpa* (e da tortura) na citação extraída de Lispector: a focalização do discurso do torturado. Sua presença, ausente, se presta como um dos interlocutores de G.H., caracterizando-se como a inclusão da voz de uma classe oprimida, a qual emerge na esfera do pensamento hegemônico. Portanto, ocupando

um espaço na consciência de um sujeito que até então fora indiferente à presença de seu outro de classe, cuja ênfase sobressai com a entrada em cena de um “tu”, modulado pela consciência da personagem. Repare-se: (i) “Se tu puderdes saber através de mim, sem antes precisar ser torturado, [...]”; (ii) “e então não suportei a tortura e confessei [...]”; e em (iii) “como se me arrancassem as unhas”. Assim, na citação direcionada a si mesmo o sujeito-narrador disfarça o seu sentimento de culpa, que é também o de seus iguais de classe, pela posição política omissa assumida sempre que estão em jogo os interesses de uma classe desprivilegiada. Nesse contexto, vale lembrar que a narradora desempenha o papel de um *double*: sua voz contracena com as vozes da classe dominante no sentido de desmascará-las naquilo que estas representam de contraditório. Daí, a motivação alegórica da narrativa mais que se acentua. Investindo-se dessa máscara, G.H. se vê e, do mesmo modo, vê o “outro” através de um ângulo de visão subtraído daquilo que, normalmente, é consumado como verdade inquestionável: autoreconhecer-se do ponto-de-vista do ‘ímundo’. Este aparece subsumido nas fímbrias do discurso metafísico no qual é transfigurada a imagem do duplo “Janair-barata”, um modo mais que recorrente de a narradora, ao mesmo tempo, escamotear o significado político-ideológico do texto, além de utilizar-se daquele como uma espécie de tábua de salvação na tentativa de encontrar as possíveis explicações para compreender a horrível “prosa do mundo” com a qual se defrontara no quarto da empregada. Por isso, é no cerne mesmo da racionalidade metafísica que o discurso da personagem se constrói enquanto alegoria.

Desse modo, a crise de consciência da personagem clariceana contempla a vertiginosa e abissal experiência de um sujeito existencialmente conflituoso desde que se perceba aquele como um ser objetificado – daí sua contradição – no mundo das relações de classe do qual assimilara todo um conjunto de valores arcaicos, os quais passam a se constituir como objeto de seu autoquestionamento através da fantasmagoria que criara em torno da presença imaginária da empregada:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. Minha luta mais primária pela vida mais primária ia-se abrir com a tranqüila ferocidade devoradora dos animais do deserto. Eu ia me defrontar em mim com um grau de vida tão primeiro que estava próximo do inanimado. No entanto

nenhum gesto meu era indicativo de que eu, com os lábios secos pela sede, ia existir (LISPECTOR: 1998, 23).

Embora referido desqualificativamente como um apêndice em relação as demais dependências do apartamento, conforme já assinalamos em outro momento, é lá, naquele espaço hostilizado que a dicotomia “patroa-empregada” irá converter-se numa lógica em que a identidade do sujeito opressor – a patroa – far-se-á mediante o confronto com o oprimido. Esta possibilidade aparece sublinhada na elocução da personagem : “ nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim”. Implícito no *locus* de enunciação da personagem-narradora, acho que é possível observar que ela sinaliza para o sentido de sua autodescoberta que, nesse aspecto, nos leva de volta ao princípio de contradição ao qual já nos referimos anteriormente:

[...] o que é torna-se efetivamente o que é pela relação com o que não é. O dinamismo do processo é de recusa do existente, pela via da contradição e da resistência. Ele pressupõe uma lógica da não identidade, uma inadequação – no curso da experiência pela qual a realidade efetiva se forma – entre realidade e conceito, entre a existência e sua forma social. O conteúdo da experiência formativa não se esgota na relação formal do conhecimento – das ciências naturais, por exemplo – mas implica uma transformação do sujeito no curso do seu contato transformador com o objeto na realidade. Para isto se exige tempo de mediação e continuidade, em oposição ao imediatismo e fragmentação da racionalidade formal coisificada, [...] (MAAR: 2003, 25).

Localizada no quarto da empregada, a primeira constatação da existência das desigualdades sociais remete-a à sua infância marcada pela pobreza:

Olhei o quarto com desconfiança. Havia baratas, então. Ou baratas. Onde? Atrás das malas talvez. Uma? duas? quantas? Atrás do silêncio imóvel das malas, talvez toda uma escuridão de baratas. Uma imobilizada sobre a outra? Camadas de baratas – que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros. A lembrança de minha infância pobre em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra (LISPECTOR: 1998, 48).

Na consciência da narradora, o “reencontro” com a presença da miséria é precedido de um discurso cujo ponto-de-vista, ao voltar-se para a recuperação do “outro”, o faz de modo a questionar todos os valores que constituem a realidade metafísica. Aliás, uma realidade na qual ela mesma construiria sua visão de mundo, ainda que sob o domínio de um olhar restritivo, este que passara a ser objeto de uma experiência ressignificadora de sua própria condição humana.

[...] A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de nascer eu já havia perdido minhas origens. (LISPECTOR: 1998,.28)

No processo de sua “remontagem humana”, muito comum na diegese do texto é a recorrente alusão da narradora à busca pelo “inexpressivo”, pela “atonalidade”. Outras vezes, a referência recai sobre a busca incessante pelo “neutro”::

[...] Às vezes – às vezes nós mesmos manifestamos o inexpressivo – em arte se faz isso, em amor de corpo também – manifestar o inexpressivo é criar. No fundo somos tão, tão felizes! Pois não há uma forma única de entrar em contato com a vida, há inclusive, há inclusive as formas negativas ! inclusive as dolorosas, inclusive as quase impossíveis – e tudo isso, tudo isso antes de morrer, tudo isso mesmo enquanto estamos acordados! E há também a exasperação do atonal, que é uma alegria profunda: o atonal exasperado é o vôo se alcando – a natureza o atonal exasperado, foi assim que os mundos se formaram: o atonal exasperou-se (LISPECTOR 1998: 142).

O aspecto motivador da conflituosa mudança operada na visão de mundo de G.H. reside, como já foi dito, no seu processo de autodescoberta em face do episódio que culminou no sentimento de culpa de classe em relação à empregada. Dizendo-se ter perdido o medo do feio, ou seja, de perceber o absurdo fosso que separava sua condição de mulher rica coabitando com a pobreza. Assim, sem precisar ao menos sair de casa, ela mergulha em uma profunda crise de consciência.

O interessante na reflexão da rica escultora é a contundente crítica subsumida nas frestas de seu *locus* de enunciação. *Releia-se a seqüênci*a: “A balança da justiça tinha agora um prato único”. Ou seja, ela, a personagem (logo ela) passava a não consentir com o preconceituoso juízo de valor que não enxerga o

diferente como seu igual. Embora traduza a imagem de que deva julgar com isenção a todos os membros de uma sociedade, independente da classe a que pertença, a justiça, um dos aparelhos ideológicos do Estado não raro, descumpre este preceito básico, atitude política bem condizente com a esfera do pensamento hegemonicó.

Consoante com o comentário precedente, observar-se-á que nesse espaço intersticial é que assoma o discurso crítico de G.H., cuja mudança de freqüência varia, conforme a contextualização do referente. O tom rascante de sua atonalidade modula as vozes de um diálogo jocoso, irreverente, ampliado porque desempenha o papel de revelar a sociedade enquanto sistema de normas e valores questionáveis. Isto porque não se percebe na escultora qualquer intenção de contribuir diretamente para a definitiva transformação daquilo que ela confronta: o conjunto de preceitos estabelecidos pelo pensamento hegemonicó.

Transitando-se por entre os falsos vácuos do seu *locus* de enunciação vale conferir um detalhe por muitos assinalado: a relação paródica que se estabelece entre *A paixão segundo G.H.* e o texto bíblico. Quanto a esse dado, não se pode negar tal possibilidade. Como um todo, a partir do título, uma alusão à ‘Paixão de Jesus Cristo segundo Mateus’ ou ‘A paixão de Jesus Cristo segundo João’ a narrativa da autora procura dialogar com uma diversidade de vozes contextualizadas por essa que é tida como a fonte de maior credibilidade da literatura religiosa. Dentre tantas outras cenas homólogas ao ‘livro sagrado’, as “estações” através das quais G.H. realiza sua *vía crúcis* contemplam intertextualmente algumas das passagens da saga angustiante vivida pelo Cristo.

Entre nós, permanece vivo o que as convenções da igreja católica celebram como o compartilhamento do Corpo de Cristo através do ato da comunhão. Como se sabe, tradicionalmente, todo aquele que se dispõe à comunhão da hóstia alimenta a crença no recebimento do perdão pelos pecados, os quais possa ter cometido. Em síntese, é a vida que renasce no cristão, redimindo-o de suas errâncias pecamionosas, segundo a versão sublinhada em (i) ‘*Se não comerdes a minha carne do Filho do Homem e não beberdes o seu sangue não tereis a vida em vós; e (ii) “Quem come da minha Carne e bebe o meu Sangue tem a vida eterna [...]”*

Assim como acontece no evento cultuado pelos seguidores do catolicismo no mundo ocidental, a obra de Lispector também nos coloca frente a um ritual de comunhão: G.H. come a massa branca da barata. O significado insólito de seu gesto

revira pelo avesso toda a conotação simbólica do qual este se reveste no âmbito da religiosidade cristã. Irei analisar mais cuidadosamente a repercussão desse ritual pagão enquanto elemento ideológico grotescamente subentendido entre dois ícones absurdamente distintos: num primeiro plano, a hóstia cristã e toda a construção imagético-simbólica que dela se espraiava até os nossos dias, já sublinhada no comentário anterior. Noutro plano, a massa gosmenta de um reles inseto tomada como uma versão da hóstia para afirmar no espaço do discurso sagrado aquilo que este pode conter de contraditório. Se, para o católico convicto, ajoelhar-se, rezar e aceitar a comunhão que lhe é oferecida pelo sacerdote o deixa menos conflituoso, desculpabilizado em relação a um ou outro mal que por ventura possa ter praticado, a personagem busca a ‘redenção’, subvertendo a lógica do conformismo ditada pelo senso comum, sabidamente apostólico romano. Investindo-se de uma força interiormente descomunal, eis que ela resolve despojar-se de sua ‘pureza fácil’, o pecado, substituindo-o pelo que lhe pareceria o ‘antipecado’. ‘Mas a que preço’, indagaria ela:

[...] Só assim teria o que de repente me pareceu que seria o antipecado: comer a massa da barata é o antipecado, pecado seria a minha pureza fácil.

O antipecado. Mas a que preço.

Ao preço de atravessar uma sensação de morte.

Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma [...] (LISPECTOR 1998: 164).

Dir-se-ia que a manifestação desta atitude estaria na raiz de sua culpa de classe. Daí que, “*ao preço de atravessar uma sensação de morte*”, agindo tal qual uma suicida, mas, reconhecendo-se como assassina de si mesma, ela comete o que chama de “antipecado”. Provara do imundo, mas este se lhe apresenta como algo indescritivelmente renovador. A personagem prova do líquido branco da barata, mas a sensação que o seu sabor lhe transmite não é ruim como se este fosse indesejável, mas sim, como o que apresentava de bom. Eis por que na sua experiência limite, ela ressignifica o conceito de transcendência: [...] Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu mais antigo caldo de cultura, o suor era *planctum* e *pneuma* e *pabulum vitae*, eu estava sendo, eu estava me sendo (LISPECTOR: 1998, 165).

Como explicar esse “trânsito?” Como ressemantizar o significado dessa combinação em que um elemento profano interconecta-se na institucionalizada convenção do sagrado para solapar-lhe aquilo que sua mensagem promete como a mais inquestionável verdade, ou seja, o fato de o homem isentar-se de seus pecados no ato da comunhão? Relembre-se que, ao matar a barata, a personagem interpretara sua atitude como se tivesse praticado um crime contra si mesma. Veja-se: “Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim ao que fizera eu de mim?” (LISPECTOR:1998, 53). Novamente, desdobrada em outro contexto, a mesma fala se repete. Decidida, ela investe contra os restos agonizantes da barata:

Avancei mais um passo. Mas em vez de ir adiante, de repente vomitei o leite e o pão que havia comido de manhã ao café. Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma. A despeito de mim, depois de vomitar, eu ficara serena, com a testa refrescada, e fisicamente tranqüila. O que era pior: agora eu ia ter que comer a barata mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação. E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata. Então avancei. [...] (LISPECTOR 1998:165-166).

Entretanto, percebo na elaboração desse discurso uma referência subliminar ao próprio ato ficcional enquanto instância ruinosamente alegórica, compreendendo-se a “obra literária como a ruína de algo que não houve” (KOTHE: 1975, 30). Nessa perspectiva, o texto da autora é elaborado de forma a considerar a memória da personagem como o espaço de representação de um conflito social cujas implicações com o dado empírico se tornam possíveis por meio do arcabouço da linguagem ficcional. É esta que nos possibilita perceber a emergência desse “outro” como a figuração de um sujeito, cujo dilema é consequência da percepção dos valores que lhe foram transmitidos pela cultura hegemônica a que pertence. No cerne deste problema, a crise vivenciada pela personagem revelar-se-á como a descrença naquilo que ela instituíra como sendo sua verdadeira identidade. Daí que

a leitura implícita na sua derrocada, necessariamente, abstrairá as aspas que serviam para expressar quão ilusório era o mundo no qual ela vivia.

Veja-se esta sequência:

[...] Porque, sentada na cama, eu então me disse:

— Me deram tudo, e olha só o que é tudo! é uma barata que é viva e que está à morte. E então olhei o trinco da porta. Depois olhei a madeira do guarda-roupa. Olhei o vidro da janela. Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era o tesouro! O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal de parede, era um pedaço de matéria feita em barata (LISPECTOR: 1998, 136).

Estabelecendo-se um contraponto com *A paixão segundo G.H.*, no conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais* (1979) vamos encontrar uma vasta rede de semelhanças no que se refere à elaboração da imagem alegórica, conforme os pressupostos que venho tentando abordar, assunto ao qual ainda retornaremos. Quanto à forma do relato, o processo enunciativo também segue as mesmas diretrizes analisadas anteriormente, excetuando-se o foco narrativo, o qual apresenta um narrador em terceira pessoa, entretanto, sem configurar o já discutido distanciamento estético nem mesmo a onisciência do sujeito narrador. Esse aspecto, para o leitor habituado aos caminhos previsíveis a que levam a narrativa do conto tradicional, possivelmente, o coloca em constante sobressalto com o andamento inconstante do texto, porquanto, inconstante também se apresenta o enunciado que configura sua estrutura interna. Por outro lado, a frase que dá início à diegese do ato narrativo, um abrupto e incisivo “Começa”, por si só, é digna de ser analisada como algo problematizador da construção do processo enunciativo.

Antes, repare-se na intencionalidade contida na elaboração do título, o qual sublinha uma ressignificação da historinha homônima *A bela e a fera*, que remete ao universo infantil. A fabulação da autora apenas se utiliza dessa analogia como pretexto para desmistificar a ilusão que se cria em torno do fetiche da aparência cultivada pela alienada classe dominante, movida que é pelo consumo da imagem. Nesse sentido, exemplar é a cena na qual a personagem, Carla, surge contracenando com sua imagem refletida no espelho. Este, devolve-lhe a mesma

impressão que os seus iguais de classe estabeleciam acerca dela; a recíproca também era verdadeira. Veja-se:

[...] Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela — com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era — era puro, pensou sem se entender. Quando se viu no espelho — a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros —, conteve-se para não exclamar um ‘ah!’ — pois ela era cinqüenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve — em todo o passado do mundo — alguém que fosse como ela. E depois, em três trilhões de trilhões de ano — não haveria uma moça como ela.
 ‘Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!’ (LISPECTOR:1979, 133-134).

A cena em muito lembra uma das várias falas da personagem G.H., igualmente, refém e, ao mesmo tempo, vítima do olhar do idêntico, do olhar que não reconhece a alteridade, o que pressupõe uma obtusa opção pela hegemonia. Assim, “A compreensão moderna de indivíduo resulta mais da atomização da massa pelas técnicas de controle: o indivíduo que se constitui aí é o número do documento de identidade, na ordem do mesmo” (MURICY: 1998, 203).

Situando-nos de forma um tanto abreviada no entrecho da narrativa, observar-se-á que, entre o espaço de tempo decorrido para o horário combinado com o chofer particular, “seu” José, o qual a levaria de volta para casa, após cumprir sua seção de embelezamento num salão do elegante Copa Cabana Palace, Carla de Sousa e Santos, esposa de um conceituado banqueiro, resolve gastar o tempo ocioso até a chegada do motorista, concedendo-se o direito de andar livremente pelas ruas do famoso bairro deliciando-se com a brisa que soprava naquela inebriante tarde de maio. Daí em diante, o narrador segue desfiando o perfil da personagem, ajustando-o ao privilegiadíssimo estatuto daqueles que são considerados poderosos porque assim a condição financeira de que desfrutam lhes permite. Ao mesmo tempo, a leitura desse discurso é perpassada por uma dicção entremeada de tons arrogantes, o que no fundo denuncia uma elocução típica da posição de classe a que pertence a personagem. E mais: o lócus de enunciação do narrador acentua a não perder de vista a engrenagem do poderoso mundo capitalista que, semelhante a uma máquina, não esgota sua capacidade de produzir dinheiro:

Elá tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente ‘podiam’. Podiam o quê: Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o ‘podia’ deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Elá, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Elá, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé [...] (LISPECTOR: 1979, 134).

De acordo com os princípios que venho estabelecendo para o deslindamento do conceito de alegoria enquanto reflexo da visão fantasmática que se incrusta na consciência do sujeito alienado, o qual adere a uma falsa subjetividade sem que se aperceba da armação ideológica em curso nesse processo, irei proceder a uma análise sucinta do discurso do narrador em relação à personagem com o objetivo. Na tentativa de estabelecer uma análise do discurso da voz do narrador em relação à personagem, dir-se-ia que, ideologicamente, sua posição não é de neutralidade, versão, de modo geral, atribuída ao estatuto da terceira pessoa não somente quando se trata da tipologia do conto clariceano, mas, igualmente, no que diz respeito a vários de seus romances. No excerto em destaque, note-se que há uma mal disfarçada intencionalidade de induzir o leitor a perceber na personagem, aliás, algo que realmente ela, uma mulher arrogante, prepotente, cultuadora da aparência, predados extensivos aos seus iguais de classe. Só para esclarecer, em nenhum momento o narrador concede a palavra à personagem, consequentemente, sua posição autoritária em nada difere da que ela habituou-se a exercitar. A elocução da protagonista, ora é capturada em discurso direto, como foi o caso desta citação; ora, ocorre em discurso indireto, quando, frequentemente, sua voz é repercutida entre aspas, artifício utilizado pelo próprio narrador.

Passemos à análise da cena em que a personagem irá deparar-se com a súbita presença de um mendigo a pedir-lhe esmola:

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:— Moça, me dá um dinheiro para eu comer? ‘Socorro!!!’ gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. ‘Socorre-me, Deus’, disse baixinho. Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com ‘seu’ José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que ‘essa gente’ se aproximasse. Mas na

Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. ‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’ (LISPECTOR: 1979, 135).

Nesta sequência, a forma como o narrador introduz o pedinte na cena do texto reveste-se de tanto preconceito quanto a reação de espanto da personagem no momento em que é interpelada pelo homem, como assinala o narrador, “sem uma perna ...” Isso evidencia que a elaboração do discurso aqui é mais complexa. Os contextos situacionais são diferentes. O imediato grito de socorro pronunciado pela protagonista não obedece à mesma conotação que se observa em ‘Socorre-me, Deus’. No primeiro momento, ela sente-se ameaçada, poder-se-ia dizer até que hostilizada. Na situação seguinte, a sensação transmitida pela entonação da voz é de impotência diante do reconhecimento da miséria, algo que, supõe-se, ela jamais vira tão de perto. No mais, a fala final da voz narrante, ao traduzir em discurso direto a reação da personagem, apenas reafirma nossa posição anterior. Ou seja, a intencionalidade mais que acintosamente preconceituosa de sua elocução. Reflita-se: Carla teria se preservado de tal vexame, — o de deparar-se com ‘essa gente’ — caso houvesse combinado um horário com ‘seu’ José, o motorista particular. Na Avenida Copacabana, o encontro com ‘pessoas de toda espécie’ — repare-se no tom classificatório — era inevitável. Agora, analise-se a ambigüidade contida nessa fala ‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela?’? Essa postura do narrador repete-se ao longo de todo o texto. Refletindo com Bakhtin:

[...] A estrutura da sociedade em classes introduz nos gêneros do discurso e nos estilos uma extraordinária diferenciação que se opera de acordo com o título, a posição, a categoria, a importância conferida pela fortuna privada ou pela notoriedade pública, pela idade do destinatário e, de modo correlato, de acordo com a situação do próprio locutor (ou escritor). [...] (BAKHTIN: 1992, 322).

No meu entendimento, além de situá-lo numa posição de classe, refiro-me ao narrador, isso acaba revelando a posição ambígua da classe dominante brasileira em relação aos marginalizados da sociedade. Ou seja, às vezes morde, outras vezes, sopra. É preferível instituir o jogo do faz de contas quando se trata de encarar as desigualdades sociais de frente. Todos sabem que elas existem, mas finge-se o contrário. Esta é, ao que me parece, a crítica subsumida no seguinte comentário do narrador:

Espantada pelos enormes gritos do homem, começou a suar frio. Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos – sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter um mal-estar. Como não teriam? Não, nem isso teriam.(LISPECTOR: 1979, 142).

Retomando-se à narrativa de *A hora da estrela*, esse mesmo registro encontra-se assinalado no discurso do narrador-personagem (e escritor) Rodrigo S.M., em alusão ao degradante perfil social de Macabéa, personagem do livro que ele se dedica a elaborar:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca vivi? É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. Também sei de coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos LISPECTOR: 1978b, 16-17).

Nesse contexto predominantemente revelador de uma culpa de classe voltado à focalização da imagem alegórica na narrativa da autora. Observe-se que uma ponta do mesmo fio condutor, une, entrelaça, a discursividade de *A paixão segundo G.H.* com *A bela e a fera*. De modo concomitante, as duas situações estão perpassadas pelo viés de uma voz situada no topo da chamada “pirâmide social”, embora, aqui, haja uma inversão de valores: até galgar a condição de rica escultora, G.H. conhecerá a pobreza quando criança. Carla, além de não ter profissão sempre foi pobre. Construiu seu nome às custas da riqueza do marido. Na história de ambas, o construto alegórico intersecta-se, e possibilita-lhes a revisão de seus valores através de um episódio prosaico. O de G.H., como já foi dito, na fantasmagoria criada em torno da ex-empregada Janair, personificada na figura da barata. Homologamente, a personagem Carla irá questionar o mundo das aparências em que vivia ao deparar-se com a figura do pedinte, portador de uma horripilante ferida, o que acaba revelando-lhe sua miséria interior.

Nesse sentido, o “outro desarruinado que emerge na consciência da personagem rebenta uma ferida maior que aquela exposta na perna do pedinte. Em

torno dessa reflexão, jamais lhe passara pela cabeça que ela usara sua imagem de mulher bonita como instrumento de lucro para obter os ganhos de uma vida sem maiores complicações financeiras.

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que ‘dava mais’, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima em nível social. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes ... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. E voltaria ela a seu nome de solteira? Até habituar-se ao seu nome de solteira, ia demorar muito. Aliás, pensou rindo de si mesma, aliá, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. Descobriria isso agora (LISPECTOR: 1979, 141-142).

Em termos bem grotescos, colocando-se na posição do pedinte, a personagem fizera uso de sua beleza, assim como o pobre mendigo fazia uso diário de sua ferida para sobreviver. Este, entretanto, não se mortificava com nenhum sentimento de culpa, pois levava uma vida digna. Ela, ao contrário, nem ao preço de gratificá-lo com quinhentos reais conseguira despir-se de sua miséria interior que, só naquele momento de confronto com o seu outro de classe, finalmente passava a enxergar.

— Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha [...] (LISPECTOR: 1979, 143).

Apesar de reconhecer todo o estado de miserabilidade interior em que se encontrava, a personagem não tem a intenção de alterar o curso de sua bem comportada – e confortável – vida de senhora Sousa e Santos. Novamente, a narrativa faz alusão à irrepreensível ambivalência do comportamento que caracteriza a classe dominante. Todavia, a questão não se resume apenas a uma elaboração parafrásica implícita no conteúdo do texto, uma vez que se trata de uma contradição inerente à própria literatura enquanto construto estético. Nesse sentido, ela (a literatura) também se vê impotente na busca de saída para as questões sociais que permeiam a sociedade. Daí sua ‘função de inventar ‘soluções’ imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis’ (JAMESON: 1992, 72).

Certamente, nenhum romance da literatura brasileira guarda tanta semelhança com *A metamorfose*, de Kafka, do que *A paixão segundo G.H.* Minha opinião leva em conta, principalmente, a aguda reflexão que ambas as narrativas apresentam em termos da condição coisificada a que o homem é relegado no mundo das relações onde os valores são pautados pelo dinheiro. No tocante à estrutura narrativa do texto kafkiano, a obra apresenta um ponto de vista de primeira pessoa com a modulação de uma falsa onisciência em terceira pessoa. Neste aspecto, considero que o sujeito narrador nem de longe pode ser comparado com a onisciência demiurga por demais associada ao foco narrativo do realismo tradicional.

[...] Na realidade o narrador inventado por Kafka tem muito pouco a ver com o narrador do romance ou da novela tradicional, que como sabemos se caracteriza sobretudo pela onisciência. Isso quer dizer que o narrador tradicional, pré-Kafkiano, não só tem acesso imediato à intimidade mais profunda dos seus personagens como também dispõe de uma visão panorâmica do conjunto da história que está narrando – embora ele se comporte como se estivesse contando essa história sem ter conhecimento prévio dos seus desdobramentos ou do seu desfecho (CARONE: 2009, 16).

Assim, Kafka já problematiza a narrativa em terceira pessoa, possibilitando-nos pescrutar a voz narrante a partir de um olhar ideológico. Portanto, não se trata de uma posição neutra do narrador. Na correlação com *A paixão segundo G.H.*, também se deve assinalar o encurtamento da distância estética, pois o tratamento dado ao processo de enunciação converge para a esfera do contexto de segundo plano.

A violência com que Kafka reclama interpretação encurta a distância estética. Ele exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada [...] (ADORNO: 2001, 241).

De modo semelhante ao que acontece com o romance clarciceano, o entrecho da narrativa, igualmente, resume-se à exploração de algo banal, prosaico. Isto é, o dia-a-dia de um caixeiro viajante ressignificado sob a ótica de um pesadelo, de um sonho, em que ele se descobre como sujeito de uma “regressão biológica”. Ou seja, transformado em um inseto. Nesta perspectiva, os acontecimentos ao

emergirem na cena to texto pertencem a um tempo pretérito. Não obstante, o ponto de vista do leitor situa-se no “aqui e agora” do presente da narrativa, o que contraria a expectativa de uma memória seqüencial. Trata-se, na opinião de Carone (2009, 38), de um ‘realismo que colide com a expectativa do leitor’.

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquílos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sob suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.

- O que aconteceu comigo? - Pensou.

Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas (KAFKA: 1997, 7).

A “perturbação” na qual o leitor se vê envolvido, conforme sugere Adorno, poderá ser explicada pela posição descentralizadora de sua relação com o mundo narrado, a partir mesmo do inusitado da cena que se descortina diante dos seus olhos. De imediato, parece-lhe inexplicável o fato de um ser humano zoomorfizar-se num inseto vindo a isolar-se do convívio com aqueles que lhe são mais íntimos. Por outro lado, o ir e vir interventivo do narrador, às vezes de forma direta, outras vezes de forma indireta na focalização do conteúdo da consciência do personagem passa a ser a atitude homóloga do leitor que já não mais se permite o papel de acompanhar aleatoriamente o desenrolar dos acontecimentos sem que para isso venha a se transformar, tanto quanto a voz narrante, em co-intérprete da crise existencial de Gregor Samsa. Por certo, não será simplesmente o contexto de superfície presente no enunciado que lhe servirá de instrumento para a compreensão da alegoria kafkiana.

Sendo assim, a atitude defensiva do leitor diante da novela parece derivar não só do tema, que é de fato opressivo, como também do modo de narrar. Pois uma vez que o foco narrativo está instalado na intimidade do herói, o leitor perde a garantia da distância estética, [...] (CARONE: 2009, 18).

Aqui, como acontece em *A paixão segundo G.H.*, tem-se a narrativa de um ritual de passagem. À guisa de recapitulação, o percurso que leva a personagem

G.H. ao quarto da empregada e sua posterior autodescoberta, apresentava como obstáculo a passagem pela barata, com a qual contracena presentificando a imagem da empregada ausente. De modo semelhante, vendo-se transformado na grotesca figura de um inseto, Gregor Samsa reavalia todos os valores da classe pequeno-burguesa a que pertence sua família e, por extensão, o mundo do trabalho do qual ele participava. Desse momento em diante, o seu conflitivo autoquestionamento transfere-se para o modo com o qual o texto é narrado. Não existe previsibilidade na construção do relato, até porque, as ações são filtradas a partir da consciência do personagem a quem o narrador tem acesso, mas nada sabe acerca daquele. Isso o desautoriza a fazer um relato de natureza psicologizante. Tem-se, assim, uma estrutura fragmentária em que as partes do todo compositivo dialogam entre si, configurando a unidade na diversidade. Logicamente, não se trata de um monólogo interior na mesma concepção daquele que se observa em *A paixão segundo G.H.* Por conseguinte, não se percebe na *Metamorfose* a mesma urdidura narrativa do romance de Lispector.

Se é verdade, como afirma Carone (2009), que um dos principais eixos do romance reside na falta de comunicabilidade entre as pessoas, daí o regime de exclusão a que o personagem é submetido, tão logo se opera sua metamorfose, acredo que não seria menos factível atribuir ao comportamento de todos aqueles com os quais mantém contato os predicados inerentes a própria lógica de uma sociedade movida por interesses que colocam o ser humano como um simples apêndice do verniz lustroso que encobre as aparências. No caso do personagem, sua família usufruia dos seus ganhos financeiros obtidos à custa de muito sacrifício. Nesse sentido, o silêncio a que a existência de Gregor se reduz merece ser interpretado como resultado de sua metamorfose. Intersectando-se a fantasmagoria do personagem com os preceitos alegóricos benjaminianos elaborados em outro momento deste estudo, estamos em consonância com uma memória ruinosa. Aqui, é o narrador que se encarrega de presentificar o sonho vivido por Gregor Samsa. A figura de um caixeiro viajante reduzido ao insignificante papel de cumpridor de tarefas reificadoras. Encerrado nos subterrâneos do seu mutismo grotesco, ao contracenar com um inseto, ele vê desfilar diante de si as *personas* de um universo muito distante daquilo que sempre creditara valor de verdade. Nessa perspectiva, não é Gregor quem está doente, o mal que sobre ele se abate é uma metáfora da

falência dos preceitos éticos e morais entranhados na sociedade regida pelo mundo capitalista.

E é nesse passo que o leitor se descobre tão importante quanto o herói para perceber com discernimento, e não apenas parceladamente, as coordenadas reais do mundo- fragmento em que ambos tateiam. No entanto é justamente essa estratégia artística que articula, no plano da construção formal, a consciência alienada do homem moderno, constrangido a percorrer às cegas os caminhos de uma sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros como também de si mesmos (CARONE: 2009, 17).

Observando-se os princípios dialéticos, os quais orientam o mundo narrado, levando-se em conta a metamorfose do personagem, a atenção, o afeto e a disponibilidade financeira por ele dedicados à família, como também sua abnegada devoção ao trabalho convertem-se em exceção nas regras do jogo de interesses desmascaradas na vigência de sua enfermidade. Isso significa dizer que uma leitura do contexto do segundo plano vai nos revelar a negatividade dos valores até então ocultas pelo contexto de primeiro plano. Tanto é assim que a simples obrigação de acordar-se para um novo dia de trabalho se lhe apresenta como o cumprimento de uma rotina torturante, desestabilizadora do seu humor matinal. Consequentemente, o sono mal dormido coexiste com o incômodo das fatigantes jornadas de trabalho, de modo a compor juntamente com a célula familiar o lócus social que engendra o texto.

Analise-se essa cena:

- Pai do céu! – pensou. Eram seis e meia e os ponteiros avançavam calmamente, passava até da meia hora, já se aproximava de um quarto. Será que o despertador não havia tocado? Via-se da cama que ele estava ajustado certo para quatro horas: seguramente o alarme tinha soado. Sim – mas era possível continuar dormindo tranquilo com esse toque de abalar a mobília? Bem, com a tranquilidade ele não havia dormido, mas é provável que por causa disso o sono tenha sido mais profundo (KAFKA: 1997, 9-10).

Veja-se esta outra:

Ah, meu Deus! – pensou. – Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa

canseira de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso! (KAFKA: 1997, 8).

Aqui, a elocução de Gregor, ao mesmo tempo que se insinua como autojustificativa pelo atraso no cumprimento do horário de trabalho, expõe o não-dito de um discurso vazado na crítica ao sistema capitalista. Embora o silêncio oculte, o contexto situacional em que a fala é produzida revela a imagem de um sujeito em crise ao ver sua força de trabalho atrelada ao mecanismo do lucro.

Face de uma mesma moeda alienada, as reações dos familiares de Gregor, bem como as do seu chefe imediato refletem e refratam a mesma atitude de cumplicidade quanto a ignorar o porquê do seu comportamento atípico naquela manhã cuja atmosfera no seio dos Samsa lembrava um pesadelo. Entretanto, eles não se davam conta de que o pesadelo vivido pelo filho residia neles mesmos. No caso da família, metamorfoseado no dinheiro, o qual lhes dava uma boa condição de vida; no caso do chefe, com a infalível pontualidade no desempenho de suas funções na empresa. Nesse contexto, eles não se percebem como atores do papel que lhes cabe desempenhar no contraponto de Gregor com o inseto. Eis, de modo sucinto, duas cenas bastante significativas, as quais se prestam para traçar um retrato da forma como o personagem passa a ser coisificado. Em nome do gerente da empresa, a visita que o chefe lhe faz é um libelo acusatório contra supostos ilícitos financeiros que ele teria praticado.

Senhor Samsa — bradou então o gerente, elevando a voz —, o que está acontecendo? O senhor se entrincheira no seu quarto, responde somente sim ou não, causa preocupações sérias e desnecessárias aos seus pais e descura — para mencionar isso apenas de passagem — seus deveres funcionais de uma maneira realmente inaudita. Falo aqui em nome dos seus pais e do seu chefe e peço-lhe com toda a seriedade uma explicação imediata e clara. Estou perplexo, estou perplexo. Acreditava conhecê-lo como um homem calmo e sensato e agora o senhor parece querer de repente começar a ostentar estranhos caprichos. O chefe em verdade me insinuou esta manhã uma possível explicação para as suas omissões — ele dizia respeito aos pagamentos à vista que recentemente lhe foram confiados —, mas eu quase empenhei minha palavra de honra no sentido de que esta explicação não podia estar certa. Porém, vendo agora sua incompreensível obstinação, perco completamente a vontade de interceder o mínimo que seja pelo senhor (KAFKA: 1997, 19).

Da família, a reação de estranhamento para com sua doença manifestou-se, selvagemente, através da atitude do pai.

[...] agarrou com a mão direita a bengala do gerente, que este havia deixado com o chapéu e o sobretudo em cima de uma cadeira, pegou com a esquerda um grande jornal da mesa e, batendo os pés, brandindo a bengala e o jornal, pôs-se a tocar Gregor de volta ao seu quarto. Nenhum pedido de Gregor adiantou, nenhum pedido também foi entendido; por mais humilde que inclinasse a cabeça, com tanto mais força o pai batia os pés. Do outro lado a mãe, apesar do tempo frio, tinha aberto uma vidraça e, curvada para fora, bem distante da janela, comprimia o rosto nas mãos. [...] Implacável, o pai o pressionava, emitindo silvos como um selvagem. Mas Gregor ainda não tinha prática de andar para trás, as coisas iam realmente muito devagar. Se pudesse apenas girar o corpo, logo estaria no seu quarto, mas temia tornar o pai impaciente com essa operação que demandava tempo — e a todo instante a bengala na mão dele o ameaçava com um golpe mortal nas costas ou na cabeça [...]. (KAFKA: 1997, 29-30).

Recuperando-se a imagem multifacetada da barata em *A paixão segundo G.H.*, o artifício criado por Kafka surte o mesmo efeito, posto que o pano de fundo sobre o qual se desenvolve a mutação do personagem dialoga com uma questão social. Quando G.H., ao adentrar o quarto da empregada deixa transparecer na sua atitude a possibilidade de transformação de um “eu” em “ela” — “Eu era aquela a quem o quarto chamava de ‘ela’. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela” — estava sugerindo, como já assinalamos, que iria ao encontro de sua subjetividade histórica. Em se tratando do personagem kafkiano, tem-se, igualmente, a encenação de um processo de subjetividade. Isolando-se no seu pequeno quarto, investido da condição de um mísero inseto, Gregor se autoreconhece como um ser com mais dignidade do aqueles que lhe eram caros. Sua morte, mais emblematiza a descrença nos valores de uma “sociedade administrada de alto a baixo, onde os homens estão concretamente separados não só uns dos outros com também de si mesmos (KAFKA: 1997, 17)” do que propriamente o desfecho do fim de uma vida. Novamente, lebramo-nos de como a personagem G.H. se diz assassina de si mesma ao matar a barata. No caso do personagem kafkiano, a empregada é quem anuncia, sob o olhar aliviado dos Samsa, a morte de Gregor. No final, ela conclui:” — A senhora não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (KAFKA: 1997, 83).

Prosseguindo-se no plano do discurso alegórico benjaminiano, identifico no procedimento narrativo de *A hora da estrela* as mesmas potencialidades ruinosas contempladas em *A paixão segundo G.H.* O personagem-narrador, Rodrigo S.M., é um escritor profissional fracassado, entregue à tarefa de escrever um romance cujo esboço manteve-se latente em sua memória por um bom tempo: “Como eu irei dizer agora, esta história será o resultado de uma visão gradual — há dois anos e meio venho aos poucos descobrindo os porquês” (LISPECTOR: 1978b, 16). Acontece que, no ato de elaboração da história de sua personagem Macabéa, uma imigrante nordestina que deixara o sertão de Alagoas para viver no Rio de Janeiro, o processo criativo vai se constituindo como um mecanismo de autoquestionamento da função social da literatura. Portanto, como instrumento de uma *práxis*, de um “ato simbólico”, “[...] por meio do qual as reais contradições sociais, insuperáveis em si mesmas, encontram uma resolução puramente formal no reino da estética (JAMESON: 1992, 72).

[...] O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas. E dever meu, nem que seja de pouca arte, o de revelhar-lhe a vida.
Porque há o direito ao grito.

Então eu grito.

Grito puro e sem pedir esmola. Sei que há moças que vendem o corpo, única posse real, em troca de um bom jantar em vez de um sanduíche de mortadela. Mas a pessoa de quem falarei mal tem corpo para vender, ninguém a quer, ela é virgem e inócua, não faz falta a ninguém (LISPECTOR: 1978b, 18).

Na problematização daquilo que lhe ficara na memória, inevitavelmente, o “dizer esse outro”, o conflituoso conteúdo social de que se reveste Macabéa também implica no dizer sobre o próprio narrador, sabendo-se ele como um sujeito inserido no contexto da classe dominante. Nessa perspectiva, o silêncio de que se reveste o monólogo interior do personagem manifestar-se-á como sua fantasmagoria. Esta, materializada na sua culpa de escritor burguês que jamais estivera preocupado com as questões sociais. Desse modo, o olhar dele sobre a personagem confere ao que ele escreve uma reflexão sobre si mesmo e, nesse aspecto, representa um ato de confissão, conforme já sugerí, de culpa. Veja-se esta sequência:

[...] Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. Escrevo em traços vivos e ríspidos de pintura. Estarei lidando com

fatos como se fossem as irremediáveis pedras de que falei. Embora queira que para me animar sinos badalem enquanto adivinho a realidade. E que anjos esvoacem em vespas transparentes em torno de minha cabeça quente porque esta quer enfim se transformar em objeto-coisa, é mais fácil (LISPECTOR: 1978b, 22).

No bojo de sua consciência culposa, a imagem ficcional que ele cria acerca de Macabéa é a de uma figura completamente fragilizada, vivendo numa sociedade mercantilizada, portanto, sob o jugo do lucro. No mercado de trabalho para o qual empresta sua mão-de-obra como datilógrafa, ela não tem a menor consciência de que é facilmente substituível, assim como quem troca o parafuso imprestável de uma máquina. Nesse modelo de sociedade, lembra Lukács:

[...] o trabalhador deve necessariamente apresentar-se como o 'proprietário' de sua força de trabalho, como se esta fosse uma mercadoria. Sua posição específica reside no fato de essa força de trabalho ser a sua única propriedade. Em seu destino, é típico da estrutura de toda a sociedade que essa auto-objetivação, esse tornar-se mercadoria de uma função do homem revelem com vigor extremo o caráter desumanizado e desumanizante da relação mercantil (LUKÁCS: 2003, 209).

Mas, o narrador tem consciência desse estado de coisas. Aliás, sempre teve; daí, sua afirmação: [...] Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonhos (LISPECTOR: 1978b, 16-17).

Quer me parecer que a nódoa fantasmagórica da qual o narrador tenta livrar-se está no cerne de suas próprias relações com o mundo administrado. Quero me referir à invejável situação financeira de que ele é detentor, ao ponto de considerar-se um desonesto por ganhar mais dinheiro do que aqueles que passam fome, (LISPECTOR: 1978b). A questão que aqui se coloca não é tão simples, porquanto é necessário entendê-la como parte de um processo intrinsecamente relacionado sobre o modo como o visgo do capitalismo se entraña na consciência das pessoas de forma a objetivá-las. Daí que o comportamento de "seu" Raimundo, chefe da personagem, ao tentar demiti-la, percebendo nesta sua inabilidade para lidar com a escrita, em termos de reificação não difere do discurso do personagem que, a todo momento, investe na possibilidade de relegá-la à condição de material descartável, tanto quanto o mundo no qual ela vive. Observe-se esta passagem:

Nascera inteiramente raquítica, herança do sertão – os maus antecedentes de que falei. Com dois anos de idade lhe haviam morrido os pais de febres ruins no sertão de Alagoas, lá onde o diabo perdera as botas. Muito depois fora para Maceió com a tia beata, única parenta sua no mundo. Uma ou outra vez se lembrava de coisa esquecida. Por exemplo a tia lhe dando cascudos no alto da cabeça porque o cocuruto de uma cabeça devia ser, imaginava a tia, um ponto vital. Dava-lhe sempre com os nós dos dedos na cabeça de ossos fracos por falta de cálcio. Batia mas não era somente porque ao bater gozava de grande prazer sensual – a tia que não se casara por nojo – é que também considerava de dever seu evitar que a menina viesse um dia a ser uma dessas moças que em Maceió ficavam nas ruas de cigarro aceso esperando homem (LISPECTOR: 1978, 35).

Analise-se esta outra:

[...] Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência. Ela não era nem de longe débil mental, era à mercê e crente como uma idiota. A moça que pelo menos comida não mendigava, havia toda uma subclasse de gente mais perdida e com fome. Só eu a amo (LISPECTOR: 1978b, 37).

Acredito que não seria de todo incoerente perceber no comportamento do narrador uma característica ambivalente. O sentimento de culpa que o atormenta, ora o inspira a colocar-se no papel de reificador da personagem, ora o obriga a assumir diante da imagem que ele elabora dela, uma atitude ideologicamente mais ativa. Daí, sua tentativa de, através da elaboração ficcional, aproximar-se do estado de miserabilidade da protagonista como uma forma de melhor compreender o que significa viver em condições de indigência.

Por enquanto quero andar nu ou em farrapos, quero experimentar pelo menos uma vez a falta de gosto que dizem ter a hóstia. Comer a hóstia será sentir o insosso do mundo e banhar-se no não. Isso será coragem minha, a de abandonar sentimentos antigos já confortáveis.

Agora não é confortável: para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. Sabendo no entanto que talvez eu tivesse que apresentar de modo mais convincente às sociedades que muito reclamam de quem está neste instante mesmo batendo à máquina (LISPECTOR: 1978b, 25).

A ambivalência do narrador corresponde ao seu perfil de classe dominante. Ora, ele desqualifica a personagem, ora, volta atrás na sua atitude. Todavia, a repercussão dessa voz ideologicamente contraditória é um traço característico da própria literatura, e remonta ao período colonial. É como “fato histórico” interpenetrado pelo arcabouço cultural que Antonio Cândido (2006) focaliza essa ambivalência no seu ensaio *Literatura de dois gumes*, o qual utiliza como ponto-de-referência na presente análise. O estudo procura traçar as coordenadas de um processo de inculcação ideológica sob o viés da literatura quando esta nos chegou trazida pelas mãos do colonizador, tendo como seu ponto de origem a Europa. Nesse sentido,

[...] em sua formação as nossas literaturas são essencialmente europeias, na medida em que continuam a pesquisa da alma e da sociedade definida na tradição das metrópoles. Tanto mais quanto foram transpostas à América na era do Humanismo, isto é, quando o homem europeu intensificava o seu contacto com as fontes greco-latinas e manifestava grande receptividade em relação a outras formas de cultura, das quais ia tendo a revelação [...] (CANDIDO: 2006, 198).

Imprimindo ao seu ponto-de-vista investigativo um “desarruinamento” do passado como forma de atualizá-lo no presente, o que segundo ele caracteriza ideologicamente uma “tendência genealógica”, Cândido vai à cata dos vestígios que possam conter as marcas impositivas do olhar do colonizador sobre a nossa literatura que, naquele momento, ainda se manifestava de forma incipiente. Por isso, apesar do muito que se escreveu acerca da suposta tradição literária que teria sido criada com a fusão das culturas lusitanas, africanas e indígenas, esse “alinhamento” foi mais significativo do ponto-de-vista folclórico, levando-se em consideração as duas últimas etnias. Ainda assim, o resultado desse processo já permite perceber a influência da ideologia dominante. Sua absorção pela alma lusitana será, em seguida, transportada para o modelo embrionário de literatura que aqui chegara.

Esse mesmo ranço colonialista também é motivo das análises do autor (CANDIDO, 2006), ao abordar a instrumentalização aplicada pela catequese no seu trabalho de conversão dos catecúmenos à cultura do colonizador. Desse modo, tentava-se impor aos índios uma forma de dominação através do imaginário com a utilização do que eu chamaría de “pedagogia do espelhamento pelo reflexo”. O modelo consistia em transmitir aos silvícolas, hábitos e costumes religiosos

importados da cultura dominante. Na prática, transplantava-se uma forma de pensar arraigada na metrópole, fundamentada em textos religiosos — “autos e poemas” — elaborados sob o crivo dos códigos e convenções da própria língua indígena para o contexto de uma realidade que lhe era estranha, inapreensível. Comparativamente, imagine-se o receptor dessa interlocução como alguém que, ao guiar um automóvel, mira o retrovisor como um mecanismo capaz de situá-lo em relação à realidade externa. Nessas circunstâncias, o condutor tem plena consciência daquilo que se passa ao seu redor. No exemplo da prática missionária, o contexto de referência, o “espelho retrovisor” funcionava habilmente de forma invertida; os interlocutores não tinham a menor consciência de que estavam sendo politicamente expropriados de sua subjetividade. Eis, afinal, em que consiste o papel da hegemonia enquanto instrumento de dominação inserido no contexto sociocultural de uma sociedade. Utiliza-se do sistema de significados daquela, incluindo-se toda a realidade concreta — os valores éticos, morais, os mecanismos nos quais se fundamenta o sistema econômico, etc. — com o objetivo de difundir sua própria ideologia, de forma a atuar, sutilmente, como agente modificador dos desejos inconscientes do “outro”. Então, poder-se-ia dizer que hegemonia,

[...] Não é forma de controle sócio-político nem de manipulação ou doutrinação, mas uma direção geral (política e cultural) da sociedade, um conjunto articulado de práticas, idéias, significações e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade para todos os membros de uma sociedade, sentido experimentado como absoluto, único e irrefutável porque interiorizado e invisível como o ar que se respira. Sob essa perspectiva, *hegemonia é sinônimo de cultura em sentido amplo e sobretudo de cultura em sociedades de classes.* (itálicos da autora) (CHAUÍ: 2006, 97)

Retomando-se à análise de *A paixão segundo G.H.*, vamos recuperar a voz da personagem-narradora no seu esforço de memória para lembrar-se da fisionomia de sua ex-empregada, Janair, a cuja imagem, ela faz referência como se aquela lembrasse a presença de uma escrava. Reveja-se a sequência:

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, 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 pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que

até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. [...] (LISPECTOR:1998, 41).

Em outra sequência, de forma indireta, alegórica, a protagonista retoma a idéia anterior numa visão zoomorfizada de Janair na barata. “Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias” (LISPECTOR:1998, 71).

Relações alegoricamente reificadas poderão ser resgatadas no livro de contos *Laços de família*, os quais se constituem como modelos refinados da veia crítica clariceana sobre a família burguesa. O fragmento a seguir, é uma leitura de *Feliz aniversário*:

A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeites de paetês e um drapejado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados – e esta vinha com o seu melhor vestido para mostrar que não precisava de nenhum deles, acompanhada dos três filhos: duas meninas de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas, e o menino acovardado pelo terno novo e pela gravata (LISPECTOR: 1983, 61).

No contexto focalizado, os vários membros de uma mesma família se reúnem para comemorar os 89 anos de sua matriarca. Fica evidente o clima de constrangimento, de visível desarmonia que contribui para a dissolução da falsa unidade semântica sugerida nos “laços” do título que dá nome à obra. Cai por terra a proposta de felicidade embutida no espírito da festa de aniversário. É flagrante no interior da família agrupada com o objetivo de celebrar uma data natalícia a formação de várias “células antagônicas”. Divididos, desintegrados, irmãos, esposas, cunhados e os demais parentes reproduzem fielmente a máxima de que apenas no álbum de fotografia a família parece unida. Longe de diferenciá-los daqueles que marcaram presença na festa, a ausência de um ou outro parente é justificada com uma característica comum a todos: a capacidade de disseminar a desunião entre si. Portanto, no espaço narrativo construído dialeticamente, os “faltosos” estão presentificados. Na delimitação desse “território”, talvez até se possa afirmar a existência de uma velada marcação por uma posição de classe dentro da mesma classe, bastando que se observe o recorte geográfico elaborado pelo olhar

do narrador, assim que os convidados começam a chegar no recinto onde se realizaria a festa.

Desse modo, a família que ia ‘‘pouco a pouco chegando’’, já era socialmente referenciada a partir do lugar onde morava.. Daí em diante, sabe-se como os visitantes procedentes do subúrbio de Olaria vestiam-se, conforme o padrão de aparência que, na visão deles, seria capaz de traduzir a imagem de que gozavam de uma boa condição social, perante os demais membros da família. Afinal, o local da confraternização seria em Copacabana, supostamente, sinônimo de *griffe* no conceito de morar bem. Portanto, cairia bem o visual sob os efeitos do brilho com ‘‘enfeites de paetês’’, os quais, definiam o figurino da ‘‘hora de Olaria’’. A seguir, a nora de Ipanema se faz acompanhar dos dois netos e da babá, o que só deixa patente o clima de separatismo entre os parentes.

É possível que o comportamento de dona Anita, a aniversariante, a ‘‘mãe de todos’’, explique a origem dessa lógica perversa, que corrói os princípios e os valores da família de quem ela simboliza a ‘‘célula-mãe’’:

Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de coca-cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou.

Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos (...) Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem obediente e independente respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos, lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, eram o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão (LISPECTOR: 1983, 68-69).

De um modo geral, a vocação alegórica que se observa na narrativa de Clarice, frequentemente, apresenta como dispositivo narrativo situações nas quais as personagens são sugadas pelo olhar do ‘‘outro’’. Por trás dessa espécie de ângulo obscuro, as personagens normalmente contracenam com um ‘‘inconsciente óptico’’ a desvendar-lhes um universo social nunca dantes imaginado em toda a sua dimensão coisificadora, alienante, como assim tenho me referido neste estudo. Com a protagonista Ana, do conto *Amor*, também não é diferente. Supostamente bem casada, tendo construído sua família no seio da classe média, ela obedece à rotina

de ir às compras e, no regresso ao lar, tomar o bonde que a leva de volta para o convívio dos seus.

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, cresciam a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, cresciam a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida. (LISPECTOR: 1983, 19-20)

Através do olhar perscrutador do sujeito narrador, somos inseridos no mundo das tarefas diárias de Ana, perspectivadas a partir do interior do bonde. Pelo visto, o cotidiano dela não parecia tão diferente daquele que, indiretamente, ela era obrigada a tomar conhecimento ao ouvir “o canto importuno das empregadas do edifício”. De outro modo, Ana era uma tarefaira mais sofisticada. Disso, era nunca se dera conta até que, da visão que lhe era proporcionada pela janela do bonde, ela vê um cego mascando chicletes.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmão viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, ela olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado. Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio (LISPECTOR: 1983, 22).

Esta cena vai contribuir para operar uma reflexão de modo que nunca sucedera acontecer no cotidiano da personagem. A partir da visão que ela tem do cego, passa a estabelecer-se uma lógica por demais “contraditória”: Ana se descobre na condição do contrário do que ele é. Ou seja, na sua cegueira grotesca, ele enxerga melhor o mundo do que ela jamais imaginara que pudesse acontecer. E mais: o homem, que era privado da visão, costumava sorrir, era feliz. Quanto à personagem, esta sempre vestira a imagem imposta pela sociedade da aparência. Assim, no seu processo de autoreconhecimento, no seu ritual de passagem — o episódio faz lembrar a narradora, G.H., — todo o ódio que a personagem sentira pelo cego se dissipara. No percurso de volta ao apartamento, a personagem se dá conta de que alguma coisa em sua vida mudara:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.
(LISPECTOR: 1983, 24)

Ana descobrira que em torno de sua vida de doméstica obediente aos preceitos da ordem positiva, que normatiza a instituição chamada família uma outra ordem se mantinha oculta, e ela sequer fora capaz de refletir sobre isso. O cego representa sua possibilidade de pensar contra o pensamento. De repensar o novo, a partir do sempre igual, como em outros momentos deste estudo já nos referimos. De repente, sem que percebesse, errara o caminho de casa e descobriu que estava no Jardim Botânico. Atentando-se para esse detalhe, a textualidade da autora engendra, como sempre, uma estratégia metafísica; um modo de criar uma argumentação paralela com o intuito de, falsamente, fazer o leitor acreditar que a proposta ideológica do texto perdera o seu significado. Ali, pensativa,

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-réguas boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlate. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas

as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Infemo (LISPECTOR:1983, 26-27).

Enquanto espaço multissignificativo, enquanto espaço de metamorfose, de subjetividade histórica, a realidade do Jardim era bem mais ampla do que aquela que a personagem vivia em completa desarmonia interior. Isso explica o porquê de sua empatia com a vida em decomposição. Dizendo de modo bem benjaminiano, de uma história de vida em desarruinamento: a personagem busca nas ruínas do seu passado a compreensão do presente, que lhe fora proporcionada pelo olhar do cego. De forma conclusiva, as reflexões acerca da alegoria benjaminiana em *A paixão segundo G.H.* se projetam como instância dialógica com as demais obras aqui focalizadas.

CONCLUSÃO

Do modo como aqui foi tratado, o estudo da *consciência em crise* no romance de Clarice Lispector procurou estabelecer uma mudança de paradigma na discussão da temática social que, na maioria das vezes, tem sido relegada a um plano secundário pela recepção crítica da autora. Na perspectiva de uma visão marxista, a abordagem da luta-de-classes sempre se apresentou como um tema praticamente inviável. Daí, o papel do pesquisador reveste-se de uma missão árdua, tendo em vista a inexistência de fontes bibliográficas sobre o assunto. Mesmo assim, o trabalho foi desenvolvido de modo a contemplar os objetivos estabelecidos.

Por etapas, a discussão do *Silêncio como mediação do processo social* significou uma forma de investigar no monólogo interior da personagem os resíduos de uma fala, a qual se apresenta como manifestação de um contexto político-ideológico em que a sociedade brasileira nas suas mais diferentes instâncias representativas esteve silenciada. Logicamente, até por uma questão de coerência com o discurso literário, nossa posição foi sempre pautada no discurso de natureza estética. Este, entendido como instância dialógica com o processo social. Nesse aspecto, priorizamos o enfoque na narrativa memorialista, algo fora da pauta das investigações sobre o romance clariceano. Na elaboração desse capítulo, introduzimos o conceito da “abolição da distância estética” de inspiração adorniana. A mesma concepção serviu de base para a etapa seguinte.

Assim, do mesmo modo como analisamos *A paixão segundo G.H.*, mesmo sob outro foco ideológico, o forte racionalismo do pensamento burguês incrustado na sociedade brasileira, passamos à investigação de *Perto do coração selvagem*, esta que é considerada a obra seminal da autora. Ao mesmo tempo, numa perspectiva contrastiva, como já havíamos procedido na etapa anterior, investimos no estudo comparativo do romance urbano por entender que Clarice “reinventa” este gênero que remonta ao chamado período ‘800’ na nossa literatura, cujos precursores são José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo.

Finalmente, no segundo e último capítulo, ainda seguindo o método da análise contrastiva, a partir de *A paixão segundo G.H.* nos dedicamos ao estudo da *Fantasmagoria alegórica*, uma das concepções teóricas exploradas por Walter Benjamin, cuja abordagem está centrada nas idéias de Lukács, ambos, estudiosos

do pensamento marxista. Nessa etapa, procuramos investigar o conceito de *Fetiche da mercadoria* e, junto com este, o de *Reificação*, aplicando-os no estudo da *Metamorfose*, de Kafka, assim como de alguns dos contos mais representativos de *Laços de família*, de Clarice Lispector. Esta linha de abordagem procura estabelecer até que ponto a consciência humana interioriza irrefletidamente o consumo da imagem tornando-se um objeto coisificado, inclusive, nas relações afetivas. Alienado, objetificado, a tendência do indivíduo é naturalizar essa forma de coerção causada pelas relações mercantilistas.

BIBLIOGRAFIA

Literária:

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *O primeiro beijo e outros contos.* 12 ed. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Felicidade clandestina: contos.* 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

_____. *A descoberta do mundo.* 2 ed. Rio, Nova Fronteira, 1984.

_____. *Laços de família: contos.* 15 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980a.

_____. *Perto do coração selvagem.* 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980b.

_____. *Água viva.* 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980c.

_____. *A bela e a feia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. *Um sopro de vida.* São Paulo: Círculo do Livro, 1978a.

_____. *A hora da estrela.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978b.

_____. *O lustre.* 4 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. *De corpo inteiro.* Rio de Janeiro: Arte Nova S.A., 1975a.

_____. *A cidade sitiada.* 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975b

_____. *A via crucis do corpo.* 1 ed. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1974.

Teórica e analítica:

- ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro.: Jorge Zahar Ed., 2009.
- _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. 1 ed. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 2001. Título Original: PRISMEN. Kulturkritik und Gesellschaft.
- _____. *Educação e emancipação*. 3 ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003b. 190p. Título Original: Enziehung Mündigkeit Vorträge und Gespräche niet Helmut.
- _____. *et. al*. Um mapa da ideologia. ZIZEK, Slavoj (Org.). 1ed. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. *Notas de literatura*. Trad. Celeste Galeão e Idalina A. da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Dialectica negativa*. Trad. José María Ripalda. Madrid: Taurus, 1975.
- _____. ; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985. Título Original: Dialektik der Autklarung – Philosophische Fragmente
- _____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. 2 ed. Trad. José Lino Grünnewald et a. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os Pensadores)
- AGUIAR, Flávio . (Org.) *Antonio Cândido*. Pensamento e militância. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo; Humanitas/FFLCH/USP, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. 6 ed. Coimbra: Livraria Almedina. 1984. vol I.
- AHMAD, Ajaz. Linhagens do presente. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2002.
- ALÉM DO CIDADÃO KANE, Produção: TV inglesa Channel Four. Participação: Luiz Inácio Lula da Silva, Chico Buarque, Leonel Brizola, Washington Olivetto, Armando Falcão, Fausto Neto, Antônio Carlos Magalhães, Walter Clark, Armando Nogueira, Gabriel Priolli e Maria Rita Kehl. Documentário britânico de Simon Hartog produzido em 1993. Título Original: Brazil: Beyond Citizen Kane.
- ALENCAR, José de. *Senhora*. 2 ed. São Paulo: Scipione, 2004.

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado* (Notas para uma investigação). In: ZIZEK, Slavoj (Org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o marxismo ocidental; Nas trilhas do materialismo histórico*. Trad. Isa Tavares. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARANTES, Pedro Fiori. O crítico e os arquitetos. In: CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 2 ed. rev. (Vários tradutores) São Paulo: Perspectiva, 1987. Título Original: Dargestelle Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9 ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2002.
- _____. *Estética da criação verbal*. 1 ed. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*. Trad. Aurora F. Bernardini, José Pereira Jr., Augusto Góes Jr., Helena S. Nazário e Homero F. de Andrade. São Paulo: Hucitec; Editora UNESP, 1988.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. (Trad. Paulo Bezerra) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981. Título Original: Problémi poétiki Dostoiévskovo
- BALIBAR, E.; MACHEREY, P. Sobre la literatura como forma ideológica. In: ALTHUSSER, L. et al. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal Editor, 1975.
- BASTOS, Hermenegildo. Graciliano Ramos: a “língua de Camões”, a língua literária nacional e a língua do dominado (Ensaio). Inédito, 2005.
- _____. Destroços da modernidade. In: REZENDE, Marcelo (Org.). *Dossiê Cult: literatura brasileira*. São Paulo: Editora Bregantini, 2004.
- _____. *Memórias do cárcere: literatura e testemunho*. Brasília: Ed. UnB, 1998a.

- _____. A permanência da literatura. In: *Cerrados – Revista do Curso de Pós-graduação em Literatura*. Brasília, Ano 7, n. 8, 1998.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.) . *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Título original: *Walter Benjamin's Philosophy (Destruction and Experience)*
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994a (Obras Escolhidas; 1)
- _____. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Coleção Obras Escolhidas – v. III). 1 ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista, São Paulo: Brasiliense, 1989. Título original: *Auswahl in drei Baenden*.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *et al. Textos escolhidos*. 2 ed. Trad. José Lino Grünnewald. *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- BORBA FILHO, Hermilo. *Sobrados e mocambos* (Uma peça segundo sugestões da obra de GILBERTO FREYRE nem sempre seguidas pelo autor). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *Céu, inferno*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *et al. A máscara e a fenda*. In: _____. *et al: Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Pesquisa nacional por amostragem de domicílios – PNAD*. Disponível em <http://www.ibge.gov.br>
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: um escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

- BUENO, Luís. Os três tempos do romance de 30. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Vernáculas. FFLCH/USP, n. 3, 2002. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a.
- _____. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b.
- _____. *Brigada ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004c.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004d.
- _____. *Recortes*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004e.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004f.
- _____. *O discurso e a cidade*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004g.
- _____. *Textos de intervenção*. (Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas.). 1 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 2001.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, vol. 1.
- _____. *Ensayos y comentarios*. Campinas: Editora da UNICAMP; São Paulo: Fondo de Cultura Econômica dio México, 1995.
- _____. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. *Literatura e sociedade*: estudos de teoria e história literária. 6 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1980.
- _____. *Tese e antítese*: ensaios. 3 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- _____. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004e.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

- CASTRO, Josué de. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa; OHATA, Milton. *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 11 ed. rev. e amp. São Paulo: Cortez, 2006.
- _____. *Convite à filosofia*. 13 ed. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. Seminário I. In: _____. *Seminários: O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa*. Literatura e cultura latino-americana. (Org. Mario J. Valdés) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- CORRÊA, Ana Laura dos Reis. *Na ‘Estrada do Acaba Mundo’*: fantasmagoria, coleção e máquina na negatividade da obra de Murilo Rubião. Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2004. (Tese, Doutorado em Literatura Brasileira).
- COSTA, Deane Maria Fonseca de Castro e. *O nervo exposto da literatura: a representação da condição do escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia*. Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005. (Tese, Doutorado em Teoria Literária).
- COSTA LIMA, Luiz . *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2 ed. São paulo: Paz e Terra, 2003.
- _____. *Mímesis: desafio do pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Vida e mímesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Nova edição revista e ampliada)
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Novo Século, 2001.

- DANTAS, Vinicius. *Antonio Cândido: Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002a. (Coleção Espírito Crítico)
- _____. *Bibliografia de Antonio Cândido*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002b. (Coleção Espírito Crítico)
- EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Uma introdução. Trad. Silvana Vieira; Luiz Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997. Título Original: Ideology. Na Introduction.
- _____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FERGUSON, Charles A. *Diglossia*. In: Word, New York, v. 15, n. 2, p. 325-340, 1959.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. 5 ed. São Paulo: Globo, 2006.
- FREIXIEIRO, Fábio. *O estilo indireto livre em Graciliano Ramos*. In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano. 2 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951. 2v.
- _____. *Casa grande e senzala*: formação da família brasileira sob o regimen de economia patriarcal. 2 ed. São Paulo: Schimidt, 1936.
- GARBUGLIO, José Carlos. *Graciliano Ramos*: a tradição do isolamento. In: _____; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 366-385.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GOTLIB, Nádia Battella. ‘1 – 1964: é tempo de paixão’. In: *A paixão segundo G.H.*
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Trad., org. e ed. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 6v.
- _____. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HELENA, Lúcia. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: EDUFF, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. .

IANNI, Octavio. *Pensamento social no Brasil*. Bauru: EDUSC, 2004.

JAMESON, Fredric. *La política de la utopía*. *New Left Review*, Londres, n. 25, p. 37-54, jan-fev 2004a.

JAMESON, Fredric. *Sobre a intervenção cultural*. *Crítica Marxista*, Campinas-SP, n.18, p. 65-72, mai/2004b.

_____. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. Trad. Maria Elisa Civasco. São Paulo: Ática, 2000. Título Original: Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism

_____. *O marxismo tardio*. Adorno, ou a persistência da dialética. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Fundação Editora da UNESP; Editora Boitempo, 1997.

_____. *O inconsciente político*. A narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Marxismo e forma*. Teorias dialéticas da literatura no século XX. Trad. Iulma Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985a.

_____. *Marxismo e forma dialética*. Teorias dialéticas da lit. no séc. XX. Tradução de Imuna Maria Simon (coordenação) et.al. São Paulo, Hucitec, 1985b.

JOVER, Ana et al. *100 anos de república*. Um retrato ilustrado da história do Brasil. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1989, vol. IV (1931-1940)

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Título Original: Die Verwandlung.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

KOTHE, Flávio R. A obra literária como ruína alegórica. *Revista Tempo BRASILEIRO*. Rio de Janeiro, n. 45/46, abr/set. 1976, 73p. Trimestral.

- LABRIOLA, Antônio. Em memória do manifesto comunista. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. (Organização e Nota preliminar: Antonio Arnoni Prado) São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.
- _____. *Édipo guarda-livros: leitura de Caetés*. In: *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Vernáculas. FFLCH/USP, n. 2, 2001. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 86-123.
- _____. Narrativa e busca. In: GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo; FACIOLI, Valentim. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987, p. 304-307.
- LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. In: RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.
- LUKÁCS, Georg. *Ontología del ser social: el trabajo*. Trad. Antonino Infranca y Miguel Vedda. Buenos Aires: Herramienta, 2004.
- _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. 1 ed. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- _____. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MAAR, Wolfgang Leo. À guisa de introdução: Adorno e a experiência formativa. In: ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. 3 ed. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 2003b. 190p. Título Original: *Enziehung Mündkeit Vorträge und Gespräche* niet Helmut.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. A moreninha. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Trad. Ana Maria Alves. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- MARINI, Ruy Mauro. *Dialética da dependência*. Petrópolis, RJ: Vozes; Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. 22 ed. Trad. Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. vol. I, Título Original: *Das kapital: kritik der politischen ökonomie* buch I: Des produktions-prozess des kapitals

- _____. *Para a crítica da economia política*. (Trad. Edgard Malagoli *et al*) São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Coleção Os Economistas)
- _____. *Contribuição à crítica da economia política*. 1 ed. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- _____. *Textos económicos*. Trad. Maria Flor M. Simões. Lisboa: Editorial Estampa, 1975. MARX, Karl. *Textos económicos*. Trad. Maria Flor M. Simões. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. José Carlos Bruni; Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Grialbo, 1977.
- MORAIS, Dênis de. *O velho Graça*. Uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933 – 1974): pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- NESTROVSKI, Arthur. *Notas musicais: do barroco ao jazz*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- _____. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1998.
- NUNES, Benedito . (Coord.) *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica. Brasília: CNPq, 1988.
- _____. *Leitura de Clarice Lispector*. 1.ed. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. *João Cabral de Melo Neto*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas, o künstlerroman na ficção contemporânea*. OURO Preto: UFOP, 1993.
- _____. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Brasília: José Olympio; INL.,1985.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Cândido: a palavra empenhada*. São Paulo: EDUSP; Niterói: EDUFF, 1994.

RANGEL, Ignácio. *Obras reunidas.* (Org. César Benjamin) Rio de Janeiro: Contraponto, 2005, 2v.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. I / Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI).* Madrid: Akal Editor, 1974.

RUBIN, Isaac Illich. *A teoria marxista do valor.* Trad. José Bonifácio S. Amaral Filho. São Paulo: Livraria Brasiliense, 1980.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *História e literatura: Homenagem a Antonio Cândido.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Fundação Memorial da América Latina: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

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

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Maria de Lourdes Dionizio. A resistência da poesia em *Vidas secas* de Graciliano Ramos. In: *Terra roxa e outras terras. Revista de estudos literários.* vol. 3, 2003 <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa>

SEGATTO, José Antonio. Cidadania de ficção. In: _____; BALDAN, Ude. (Orgs.) *Sociedade e literatura no Brasil.* São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SEPÚLVEDA, Carlos. In: MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha.* 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas.* 3 ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. “Um seminário de Marx”. In: *Seqüências brasileiras: Ensaios.* São Paulo, Companhia das Letras, 1999b, p.86-105.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo.* Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

_____. *Que horas são?: ensaios.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987a.

_____. *A sereia e o desconfiado.* 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 27).

- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O capitalismo histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WEBER, João Hérensto. *A nação e o paraíso. A construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Bertina Bischof São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Trad. Waltensin Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ZIZEK, Slavoj (org.) (Theodor W. Adorno et al). *Um mapa da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.