

O Seco e o Molhado: A Transubstanciação do Regional no Romance de Clarice Lispector

SOLANGE RIBEIRO DE OLIVEIRA*

À primeira vista, poderia parecer estranho anunciar qualquer relação entre regionalismo e o romance de Clarice Lispector. Na verdade, uma relação embora muito tênue, já foi estabelecida. **A Hora da Estrela** foi, desde sua publicação, adequadamente batizado de "alegoria regional" por Eduardo Portella no prefácio "O Grito do Silêncio", que comenta: "Clarice sempre foi uma escritora brasileira, capaz de transpor o simplesmente figurativo ou o apenas folclórico".¹ Entretanto, apesar do encontro, nesse último romance, dos "dois brasis" — o nordeste, com sua "resistente raça anã teimosa" e o "ambicionado clã do sul do país" — a nota que, para muitos parece predominar na obra da romancista é a intimista e metafísica, associada à vertiginosa renovação da linguagem que coloca a escritora, ao lado de Guimarães Rosa, na vanguarda da literatura brasileira.

De fato, é possível ampliar essa imagem. Poder-se-ia acrescentar que, com a possível exceção do livro de estréia **Perto do Coração Selvagem**, todos os demais romances de algum modo contêm a

*Universidade Federal de Ouro Preto.

oposição norte/sul, província/metrópole, reconhecidas por Afrânio Coutinho, como "regiões culturais ou literárias",² de marcada importância para o estudo do regionalismo na produção literária. Nesse sentido, seria possível situar a obra de Clarice dentro da longa tradição de escritores como Alencar e Afonso Arinos, Euclides e os romancistas de 30, Graciliano e Jorge Amado. Evidentemente, o "regionalismo" de Clarice é **sui-generis**. Só por elementar cautela se justifica declarar que ele não se enquadra na concepção que Afrânio Coutinho, após considerar o termo, toma emprestada de Howard W. Odum. O regionalismo de Coutinho consiste em "apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo, herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição".³ A inegável relação da autora de **A Hora da Estrela** com o regional é de outra natureza. Como Guimarães Rosa, ela rejeita tanto a idealização cristalizada na figura de Juca Mulato quanto a pessimista representação do derrotado Jeca Tatu. Na obra de Clarice ocorre uma "metamorfose" comparável à que Alfredo Bosi vê na obra de Guimarães, e que traz o regionalismo "de novo ao centro da ficção brasileira".⁴ Como a de Guimarães, a ficção de Clarice caminha no sentido da renovação estética, em um novo modo de manipular a palavra. Tem, por outro lado, seus aspectos específicos, que tentaremos captar.

Em dois sentidos, é possível falar em "transubstanciação" do regionalismo em Clarice. Em um deles, a nota correlata da denúncia social, o grito por uma sociedade mais humana e equitativa, confunde-se com a paródia do romance tradicional, a recusa às formas convencionais da narrativa, o comentário metalinguístico. A renovação formal de algum modo se transforma numa metáfora do protesto social. Isso ocorre sobretudo em **A Hora da Estrela**. Num segundo sentido, o regional e o social se confundem com a indagação metafísica, a questão epistemológica e a busca da verdade interior — tema de todos os romances que medeiaram entre **Perto do Coração Selvagem**, que marca a estréia da autora em 1944, e seu último romance, **A Hora da Estrela**, de 1977.

Em busca da "transubstanciação" clariceana, uma primeira

generalização parece útil. Em virtualmente todos os romances, ainda que a nível subliminar, delineia-se uma oposição: o contraste entre a pobreza e a riqueza, a privação e a opulência, o mundo acanhado dos oprimidos e o vasto horizonte espiritual e cultural aberto aos privilegiados — aqueles que, pela lei das probabilidades sociais, terão menos dificuldade em transpor o limiar da pesquisa existencial e metafísica com que se debatem as personagens de Clarice.

No romance brasileiro, a oposição privação/opulência, no sentido literal e metafórico, parece ter se cristalizado no contraste sul/norte do país — lembrando sua evolução histórica: o empobrecimento do nordeste, a decadência da economia açucareira, acentuada a partir da Abolição, e a deslocamento da riqueza, do prestígio social e político para o sul do Brasil. A oposição se reverte de tal importância que, a nosso ver, a bipolaridade norte/sul, opulência/riqueza pode ser tomada como um arquétipo, através do qual se poderia analisar toda a literatura nacional. Obviamente, não usamos a palavra "arquétipo" no seu sentido técnico restrito, como o define Jung: "imagens universais existentes desde os tempos mais remotos..." conteúdos psíquicos ainda não submetidos à elaboração consciente [que] são, portanto, um dado imediato da experiência psíquica"... "conteúdo[s] inconsciente[s], que se altera[m] ao se tornar consciente[s] e ao ser percebido[s]",⁵ frequentemente encontrados em mitos e contos de fada. Referimo-nos antes à adaptação desse conceito para os estudos literários, resumida nas palavras de Wilbur Scott. Para Scott, a crítica inspirada na teoria dos arquétipos levaria a detectar "alguma configuração cultural básica de grande significado e atração... em uma obra de arte".⁶ Na acepção do crítico americano, esse tipo de crítica "não remonta necessariamente a mitos específicos: pode [limitar-se a] descobrir configurações culturais que assumem uma qualidade mítica dentro de determinada cultura".⁷ Assim, embora não contribuindo necessariamente para a valorização da obra, pode explicar sua gênese, sua misteriosa atração, sua relevância para um público dado, ligando-se, por um lado à historiografia literária, e, por outro, à crítica da recepção. Essa é a abordagem adotada, por exemplo, no estudo de Leslie Fiedler, que identifica o tema latente do amor homossexual em grandes clássicos da literatura norte-americana, co-

mo **Moby Dick** e **Huckleberry Finn**. Neste trabalho partimos do pressuposto de que a opinião norte/sul constitui, na literatura brasileira, uma metáfora expressiva do contraste entre as duas idéias míticas da penúria e da riqueza, da escassez e da abundância, do deserto e da água, da esterilidade e da fecundidade, quase que de um inferno esbraseado do qual se busca fugir e um paraíso verdejante que urge conquistar. Essa oposição poderia, a nosso ver, constituir-se numa dicotomia que, admitindo um sem número de matices intermediários, levaria a uma leitura abrangente de quase toda a literatura brasileira. Essa configuração mítica subjaz virtualmente a todos os romances de Clarice Lispector. O fato de aliar-se à especulação metafísica em um polo e no outro, à metalinguagem, à auto-crítica literária encrustada em boa parte da ficção contemporânea, pode ser visto como uma das combinações mais típicas da obra de Clarice.

Para efeito de análise, e correndo o risco da excessivo simplificação inerente a toda classificação, poderíamos estudar essa alquimia clariceana dividindo seus romances em dois grupos. O primeiro incluiria **O Lustre**, **A Cidade Sitiada**, **A Maçã no Escuro** e **A Paixão Segundo G.H.**, onde a configuração norte/sul, equivalente a província/metrópole, estaria associada à problemática existencial. Em oposição a esses, colocaríamos **A Hora da Estrela**: aí, a preocupação estética explícita, antes expressa quase incidentalmente, associa-se à problemática social, resumida na oposição nordestina/abundância do sul, constituindo um amálgama único no romance brasileiro. Situado entre os dois grupos, colocaríamos **Uma Aprendizagem** ou **O Livro dos Prazeres**, excluindo-se pois, deles, entre os romances, apenas **Perto do Coração Selvagem** e **Água Viva**.

Todas as obras que incluímos no primeiro grupo têm como protagonistas jovens mulheres que, partindo da província para a metrópole, ou, vivendo na metrópole, confrontam suas irmãs de certa forma "nordestinas", e iniciam um processo de busca que é, em última análise, a da própria identidade. O movimento de "migração", à guisa do retirante nordestino, que sonha encontrar a salvação no próspero sul, funciona, desse modo, como uma metáfora da busca evidente na temática de cada romance, a da própria identidade.

É curioso notar que, à medida que avança o processo da bus-

ca de **O Lustre** a **A Paixão Segundo G.H.** — a localização geográfica de cada romance vaga, de início, deixando clara apenas a mudança do interior para a capital — torna-se gradativamente mais precisa. Essa gradativa especificação coincide com a progressiva retomada e final explicitação do tema da busca metafísica em **A Paixão Segundo G.H.**

Vejamos como isso ocorre em cada romance.

A localização de **O Lustre**, exceto no que diz respeito à mudança da protagonista Virgínia do campo para a cidade, é bastante vaga. Virgínia passa a infância na Granja do Passo Fundo, imprecisamente associada com uma decadente aristocracia rural. A partida de Virgínia para o Rio, suas tentativas de encontrar onde morar na capital, a visita aos pais no interior e o posterior regresso ao Rio coincidem com os espasmódicos movimentos na vida interior da personagem, suas repetidas tentativas de alcançar, em si e no mundo que a cerca, a realidade essencial, a "escultura imanente". Como a Joana de **Perto do Coração Selvagem**, Virgínia tem "o contorno à espera da essência"⁹ e busca na confusão de seu mundo interior, não "apenas graça, mas a realidade mesma".¹⁰ A morte por atropelamento, na Capital (um prenúncio do fim de Macabéa em **A Hora da Estrela**) representa o duplo fracasso da heroína, nos seus dois campos de batalha, o existencial e o social, ficando bastante claro que este, e não aquele, constitui o ponto fulcral do texto. O social é apenas uma metáfora bastante diluída do psicológico e do existencial.

Em **A Cidade Sitiada**, que se pode considerar uma aproximação da comédia de costumes no romance de Clarice, o pêndulo oscila entre esses dois polos, sem pender tão desproporcionalmente para a problemática filosófica. A localização geográfica continua pouco precisa. A protagonista, Lucrecia Neves, luta para sair da pequena São Geraldo, usando o casamento para atingir o duplo status de mulher casada e de habitante da capital. A insistência nos sobrenomes da protagonista — Neves, de solteira, e depois, Correia, sobrenome de casada, assinala a ênfase irônica na importância, para a pseudo-heroína, da máscara social. Esse rótulo aparentemente sólido, indicativo da realidade exterior, choca-se com o contínuo desposido do monólogo interior da personagem. Há uma justaposição

irônica entre os acontecimentos socialmente marcados como importantes — o casamento, a viuvez, a caça ao segundo marido — e o que, para o autor implícito, parece essencial: o conflito entre a aparência e a realidade, a discontinuidade do eu e dos acontecimentos, a oscilação entre a visão da realidade como essência ou como simples estruturação da mente. Assim, embora o romance comece com uma festa popular para o santo do subúrbio, com retreta e fogueira no largo da Igreja, o que se descreve está longe de ser apenas o mundo exterior. Novamente o geográfico, o social — afinal há uma "espécie de sub-região, constituída do Rio de Janeiro e zona suburbana, que é uma verdadeira pequena província literária, onde se abeberaram Lima Barreto, Macedo e até Machado de Assis"¹¹ — é uma metáfora do psicológico. De alguma forma, a protagonista sabe disso, daí sua confusão entre lugar interior e lugar exterior: "não saberia se a cidade tinha sido feita para as pessoas ou as pessoas para a cidade".¹² É de importância vital para o romance a cena em que Lucrecia arruma a sala de visitas — uma clara representação da luta do espírito em sua tentativa de apreender, ou de compor, uma realidade informe, da nostalgia por uma realidade última, "a coisa apenas".¹³ Lucrecia buscando para o arranjo de seus bibelôs uma forma artística é uma primeira imagem da escultora G.H., arrumando e moldando miolo de pão à mesa do café, como o fora a Virgínia menina de **O Lustre**, brincando, fazendo coisas de barro, "extraíndo formas." (p. 52), todas sugerindo a função da arte, modeladora da realidade humana. Quando resolve casar pela segunda vez, Lucrecia tem novamente de deixar os bibelôs que tantas vezes dispusera pela sala. Renuncia à luta por sua própria interpretação, ou construção, do mundo, em troca do banal cotidiano, da vida interpretada pelos olhos do novo marido ("tanta sorte!"). Ele, como o primeiro, é "a estátua cívica, aos pés do qual, em festa cívica, se depositassem flores".¹⁴ Como Lucas, o amante, ele lhe apontará os monumentos públicos...

Também **A Maçã no Escuro** utiliza o movimento entre o interior e a capital, equivalentes à migração entre norte e sul, como metáfora da luta pela conquista do próprio eu. Só que, desta vez, o movimento se inverte. O engenheiro Martim, em seu processo de busca interior, foge da cidade para o campo, tornando-se empregado

de Vitória, a "mulher equestre". A busca de Martim fora iniciada quando cometerá um crime, com o objetivo de saber o que realmente desejava da vida. Como nos romances anteriores, a localização é precisa. Não se sabe bem onde está a propriedade de Vitória, e tão pouco a sua extensão. A propriedade é chamada ora de "fazenda" ora de "sítio", e sua localização é apenas "no coração do Brasil".¹⁵

Novamente o leitor se confronta com o mundo interior das personagens, num eterno fluir de estudos interiores, que, no caso de Martim, parecem evoluir para uma maior clareza de sentimentos. No entanto, até o fim, ele procura criar o que lhe aconteceu — "só posso compreender o que me acontece, mas só acontece o que compreendo" dirá um dia G.H. — (p. 10), busca rótulos para a sua "realidade", terminando por rejeitar todos eles. A epígrafe, tirada dos Vedas, fala sobre o real: informe ou estruturado, definido e indefinível, apoiado ou sem apoio, grosseiro e sutil — a contradição vital elaborada pelo autor implícito. As descrições de lugares frequentemente indicam estados interiores, os mini-acontecimentos deste romance "abstrato": a descrição da queda da árvore coincide com o diálogo revelador entre Vitória e Martim. De uma das descrições chega-se a dizer, significativamente, que ela está "materializando o vasto espanto" (p. 66). Reaparecem os problemas epistemológicos no monólogo interior de Martim, o tema da "harmonia sem sentido" (p. 41), já buscada pela protagonista de **Perto do Coração Selvagem**, e do papel da linguagem como a grande estruturadora da realidade. Martim não foge para o campo procurando o paraíso primeiro, mas para reconstruir a realidade. Nesse processo, o primeiro passo é "não entender" (p. 108). Como outro Barthes (o da fase estruturalista), Martim parece querer desmontar o objeto, para descobrir o segredo de seu funcionamento, e tentar recompô-lo, depois. Pois o crime de Martim, a tentativa de matar a mulher, fora um esforço para ver claro, "um pulo para trás, que o colocou em face da primeira perplexidade de um macaco" (p. 109). Nesse sentido, está, sim, em busca do jardim edênico, onde floresce a árvore do conhecimento: quer atingir a "compreensão", para depois "ultrapassá-la, aplicando-a" (p. 110). A aventura epistemológica de Martim não poderia ter sucesso". Será que a história de uma pessoa é sempre a história do seu fracasso?" (p. 110). A única ascensão possível, o autor implícito parece sugerir através do

personagem, é o movimento em direção ao inatingível. Depois de amar Ermelinda, prima de Vitória, Martim tenta escrever. Não consegue, e conclui: "Quem sabe o nosso objetivo estava em sermos apenas o processo?" (p. 134). A impotência de Martim diante da escritura prenuncia seu paradoxal triunfo quando fracassa na tentativa de atingir o cerne do conhecimento. Após seu esforço frustrado de escrever/conhecer, Martim anota um programa para o futuro: nº 1: "aquilo" (nova tentativa de atingir o inatingível?) — nº 2: "como ligar aquilo que eu souber com o estado social" (p. 136).

O fracasso epistemológico de Martim, como das protagonistas dos romances anteriores, é assinalado por sua volta, denunciado à polícia por Vitória, ao ponto de partida, a cidade. No entanto, diferentemente das outras personagens, sua derrota não é total. Por isso, talvez, retorne à cidade, que identificamos com o processo de uma simbólica região sul.

Com **A Paixão Segundo G.H.** atingimos o ponto crucial na evolução da Clarice. Entre muitas outras razões, que estudamos em trabalho à parte,¹⁶ isso se evidencia por uma dupla explicitação: a dos temas existenciais, retomados e expostos com a límpida sintaxe do longo monólogo de G.H., e a súbita precisão na localização da "ação". Por outro lado, realiza-se, na figura de "os dois brasis", retomados mais contundentemente em **A Hora da Estrela**. Sul e norte se defrontam, literal e metaforicamente, tal como se, opõem, em nível filosófico, essência e imanência.

No mundo desse romance singular, longo monólogo, à moda do solilóquio isabelino, onde, na verdade (aqui podemos pensar no dialogismo de Bakhtine), a personagem dialoga consigo mesma e com o que supõe ser a voz do outro, a escultora G.H., mulher da alta burguesia, representa a afluência e a sofisticação do sul. O norte aparece na figura da mulata Janair, empregada de G.H. O encontro entre as duas na verdade ocorre apenas na mente da patroa, quando esta decide arrumar o quarto, agora vazio, da empregada ausente. A patroa — cuja mente reflete a configuração de um sul rico e "civilizado" — espera encontrar no quarto a sujeira e a desordem próprios da imagem de um norte pobre e primitivo. Surpreende-se, descobrindo ali uma impecável limpeza. (Poder-se-ia ver, nessa subversão de imagens convencionais, o questionamento do próprio

conceito de desenvolvimento.) Para maior perplexidade de G.H., emerge do guarda-roupa uma barata. Com o típico horror das donas de casa, G.H. tenta matá-la, mas só consegue imprensá-la na porta do guarda-roupa. Do inseto, escorre aos poucos uma massa branca. Hipnotizada e enjojada ao mesmo tempo, G.H. contempla-a, numa longa meditação, para, finalmente, forçar-se a pôr na boca a massa da barata. Nesse momento, consuma-se o encontro entre o sul e norte, numa espécie de comunhão mística. Pois um confronto entre as descrições da empregada e do inseto revelam que a barata é Janair. Como as baratas, Janair é "toda escura é invisível" tem o corpo "achatado" (p. 37). Os traços da mulata — "as sombrancelhas extremamente bem desenhadas... os traços finos e delicados" (p. 37) reaparecem na descrição da barata, "de boca marron bem desenhada... olhos pretos facetados... finos e longos bigodes" (p. 51). A incorporação de seu corpo ao da patroa marca a fusão das categorias norte/sul. Este, materializado na figura da escultora, descobre naquele qualidades inesperadas. No contexto do romance, a "civilização" encontra a força a "verdade" maior, do primitivo. Tanto assim que o nojo inicial de G.H. se transforma em sedução. De "imunda", a barata passa a ser, para a escultora, a "jóia embaçada andando de rojo": "Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias" (p. 67).

A causa dessa transformação vai aos poucos se esclarecendo. O encontro de G.H./Janair, norte/sul do Brasil, não tem apenas as inevitáveis conotações ideológicas do confronto de classes, da oposição riqueza/privação, opressor/oprimido. Essas são bastante evidentes, e também já tivemos oportunidade de estudá-las.¹⁹ O encontro de patroa e empregada condensa também uma oposição de posturas filosóficas: a posição essencialista em contraste com a filosofia da existência, a nostalgia da essência ao mesmo tempo que à busca da imanência.²⁰ Não sem razão Alfredo Bosi insere a obra de Clarice, como a de Guimarães Rosa, entre os "romances de tensão transfigurada", onde o "herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade".²¹ Em *A Paixão Segundo G.H.*, o confronto norte/sul, como representação de pobreza/opulência, miséria/opressão, transcede os limites do que poderia ser, e de certo modo, também o é, um romance de crítica social, para transformar-se numa alegoria da

oposição/transcendência. Se G.H. é o sul opulento, detentor do poder, dos modelos de elegância e sofisticação, Janair, e seu duplo, a barata, é, por um lado, a pobreza, a privação, mas também a imanência, que, aos olhos "enojados e seduzidos" de G.H., acaba por se revelar como um ideal — daí a necessidade de, engolindo a massa branca expelida pelo corpo esmagado do inseto, consumir com ele uma espécie de comunhão mística. O social se transforma numa metáfora do existencial. Já abordamos essa questão em outro trabalho.²² Neste, limitamo-nos a lembrar que, em **A Paixão Segundo G.H.**, a crisálida, G.H., apesar de sua nostalgia pela essência inatingível, pela transcendência, busca transformar-se na barata, símbolo da imanência. A narradora oscila entre esses dois polos, daí a angústia de sua "paixão". Acaba por desejar renunciar à transcendência, fundamento de uma ordem espiritual e social. Desorganizar-se, acreditar é aceitar a existência, a "jóia do mundo", "a coisa", a "atualidade inerente", a "inerência do meu neutro". Isso implica um compromisso com o aqui e o agora: "Quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade, no que está sendo e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante" (p. 79). E tudo isso — a imanência, a inerência, "a coisa", que tem "um gosto quase nulo", o "gosto do vivo" (p. 148) — está representado pela barata, a "barata primariamente monstruosa" (p. 75). A barata não é boa nem má, é neutra, é o "insosso", é simplesmente tudo o que existe, e sobre o qual não deve pairar julgamento, já que todo julgamento é uma criação artificial e deformadora. Olhando o inseto misticamente iluminado pelo sol G.H. observa

Seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro era a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres, ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza — que só então eu não estaria transcendendo e ficaria na própria coisa (p. 82).

E novamente: "o que não sei do ventre da barata não é transcendentável (p. 79). É nesse transcendentável que G.H. paradoxalmente busca o seu Deus "Quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata" (p. 79-80).

Essa cadeia de interpretantes — a barata é Janair, que é a pobreza do nordeste, que é também a imanência, em contraste com G.H. opulência/transcendência — constitui um dos muitos exemplos da meticulosa estruturação do romance. Ela faz dele um primor de harmonia formal, em contraste com a articulação relativamente frouxa dos romances anteriores. Essa, uma das razões que nos fazem ver em **A Paixão Segundo G.H.** o momento decisivo, de maturidade artística, do romance de Clarice.

Sem nos alongar muito, podemos enxergar essa estruturação numa rede de relações homólogas que envolvem tanto os aspectos de organização espacial, e temporal, como o foco narrativo, as imagens e o vocabulário da obra.

Na estruturação espacial, nota-se, em primeiro lugar, uma precisão inexistente nos romances precedentes. A "ação" decorre na sala de refeições, depois no corredor e no quarto de empregada de um apartamento de cobertura no 13º andar de um edifício perto da praia, num bairro elegante da cidade do Rio de Janeiro. Mas essa precisão é ambivalente. O apartamento de G.H., está ao mesmo tempo, no Rio, "cidade de seicentos mil mendigos", em todos os lugares e em parte alguma, ao lado da caverna dos trogloditas, como na selva de pedra carioca: "mentalmente tracei um círculo em torno das semiruinhas das favelas, conheci que ali poderia outrora ter vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu" (p. 103). À medida que aprofunda sua meditação, o edifício parece prestes a desabar, é todo o mundo ocidental, ou o que resta dele, após um holocausto nuclear. Aí, como em Proust, o tempo é uma dimensão do espaço:

"quando eu, G.H.(...), eu, uma das pessoas, abri os olhos, estava — não sobre os escombros, pois os escombros já haviam sido deglutidos pelas areias — estava numa planície tranquila, quilômetros e quilômetros abaixo do que fora uma grande cidade... passara a um primeiro plano primário, estava no silêncio dos ventos e na era de estanho e cobre — na era primeira da vida" (p. 46).

A estrutura temporal do romance oferece o mesmo efeito de multiplicidade na unidade que se verifica no tratamento do espaço. Por um lado, inclui apenas algumas "horas de perdição" (p. 13), pas-

sadas por G.H. no quarto da empregada. A partir do momento em que começa a contemplar a barata esmagada, há uma suspensão do tempo. Passa-se ao stasis, G.H. cai no tempo sonhado por Fausto, a eternidade contida no momento. Em sua mente, desfilam episódios de sua vida passada, da infância à vida independente, amores frustrados até a rejeição do homem amado e de seu filho, o embrião abortado. Numa outra dimensão, a meditação de G.H. inclui também toda a existência do planeta, dos inícios da vida à pré-história, e daí à sucessão dos impérios, projetando-se até a um futuro aterrador, posterior à destruição da terra pelo homem. Nesse sentido, a escolha da barata como metáfora central da obra, é, em parte explicada: é um dos mais poderosos insetos fósseis alados, e também um dos poucos seres vivos capazes de sobreviver a um inverno nuclear.

O foco narrativo tem, como o espaço e o tempo, o mesmo caráter de unidade na multiplicidade. Por um lado, todos os "acontecimentos" do romance estão filtrados apenas pela mente da narradora e protagonista, G.H. Por outro, por seu caráter dialógico, o romance projeta o ponto de vista de outros — notadamente o da doméstica Janair, sobre a patroa. Isso contribui para o efeito de profundidade que se acha resumido numa série de imagens estruturadoras. Todas elas têm como denominador comum um traço marcadamente barroco: a de um objeto de múltiplas camadas: o olho multifacetado e as diversas camadas de tecido da barata; as sucessivas cascas de uma cebola; os vários andares do edifício; as muitas camadas estratificadas da terra...

A mesma estruturação compacta aparece no vocabulário, exemplo da estruturação semântica que Mukarovsky chama de contextura: "uma sequência de unidades semânticas (palavras, orações) sequência inalteráveis sem uma mudança no conjunto, na qual o sentido se acumula sucessivamente".²³ Já tivemos oportunidade de estudar, em outro artigo, aspectos peculiares do vocabulário de *A Paixão Segundo G.H.*²⁴ Agora, vamos limitar-nos a fixar apenas o que diz respeito à oposição entre os adjetivos seco e molhado. Articulando-se com algumas imagens centrais, essa oposição de algum modo resume a estruturação semântica da obra.

Seco associa-se, apropriadamente, ao mundo de Janair, o mundo dos oprimidos, representado também pela barata, lembrando, in-

tertextualmente, o título do romance de Graciliano, *Vidas Secas*, protótipo do que, neste trabalho, denominamos a configuração do nordeste. Opõe-se ao adjetivo **úmido**, ligado ao mundo de G.H. e demais ocupantes do topo da pirâmide social, e à configuração do privilégio e da afluência, representada pelo sul.

"Seco" aparece em várias descrições do quarto onde vivem Janair e seu duplo, a barata. O quarto é "um vazio seco" (p. 33). O colchão tem o pano "podre de tão seco" (p. 39). A primeira aparição da barata, vinda do guarda-roupa, é anunciada por um "tremor de fios secos" (p. 39). Pelo contrário, "úmido" corresponde à narração e seu apartamento. G.H. fala de sua própria casa "fresca, aconchegada e úmida" (p. 33), contrastando-a com o "vazio seco" do quarto da empregada. Chama-se de "bicho de grandes profundidades úmidas", que não conhece "a poeira de cisternas secas" (p. 180). Ao fazê-lo, resume o contraste entre si mesma e a Janair-barata, o "bicho de cisterna seca" (p. 54).

A "seco" e "úmido" correspondem, opondo-se, as imagens respectivas do deserto e da água. O deserto é seco, mas tem potencialidades insuspeitadas. G.H., explica: "Os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável (...) O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo" (p. 105).

Lembrando que o mundo da barata o "seco", é o da imanência, que G.H. deseja atingir, abandonando o "úmido", a transcendência, vemos que esse texto assinala o encontro do "seco" e do "úmido", abrindo caminho para o tema da conciliação de opostos em Deus: "Deus é o que existe, e todos os contraditórios são dentro do Deus e, por isso, o contradizem" (p. 55). Essa fusão de "seco" e "úmido" concretiza-se dramaticamente na cena central do livro — representação clariciana da Última Ceia — quando G.H., representante do mundo da água e do "úmido", tenta engolir a substância viscosa que escorre da barata, encarnação do "seco" e do "deserto". Nesse ponto, a interpretação filosófica acrescenta-se à social, já que esta, como já observamos, é um interpretante para aquela: G.H., tendo reconhecido e, finalmente, aceitado, a figura do "outro", representante da outra classe, incarnada em sua empregada, esforça-se por renunciar à transcendência, por aceitar também aquilo que Janair vem a representar, a imanência, a verda-

de inerente à existência.

De alguma forma a oposição norte/sul, ou seco/molhado, aparece também em **Um Aprendizado ou O Livro dos Prazeres**.

Do ponto de vista da sintaxe, da pontuação, das imagens insólitas, este livro tem as características que associamos com a linguagem de Clarice. Por outro lado, constitui sua única aproximação, sem paródia, de um romance tradicional: conta a história de amor de Lorelei, professora ingênua, que realiza o seu "aprendizado" pessoal e social com o professor de sociologia, o "sábio" Ulisses. Coroada por um "happy end" pouco frequente em ficção de vanguarda, a história deixa claro que, só depois de resolvidos seus conflitos pessoais, Lorelei (Lori) pode caminhar para a compreensão do social. Isso é feito sob a orientação de Ulisses: não sem razão, ele é socialista. Simbolicamente, ele pertence ao grupo dos que lutam contra a injustiça e a opressão — o nordeste simbólico, o "seco" de **A Paixão Segundo G.H.** Lori, professora por gosto e não pela necessidade de trabalhar, vive de uma gorda mesada mandada pelo pai. Vinda de Campos para o Rio, ela realiza o movimento da província para a capital-simbolicamente do norte para o sul — comum a outras protagonistas de Clarice. Do ponto de vista do lugar, o romance tem a mesma precisão de **A Paixão Segundo G.H.** Sabe-se que Lori morava em Campos, filha de pais outrora ricos, e que se muda para o Rio, mais precisamente, para Ipanema. Gasta o dinheiro da mesada em vestidos caros, destinados a atrair Ulisses. Há entre os namorados uma espécie de voto de castidade, até que Lori atinja o ponto de maturidade desejada por Ulisses, seu mentor. Claramente, há uma indicação de que Ulisses exige de Lori um aprendizado social, antes de poder realizar-se como pessoa e mulher. Atingido este, ele diz: "Você acabou de sair da prisão como ser livre... O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso causa o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para tua sociedade".²⁵

De certa forma, Lori percorre o caminho inverso ao de G.H. Esta enfrenta o social, transformando-o numa etapa em direção ao existencial. Para Lori, este é uma primeira etapa no caminho daquele. Ao contrário de G.H., a barata busca transformar-se em crisálida, e não o contrário. O mundo do seco, o nordeste simbólico,

é o que visa a atingir, sem que ele represente outra coisa senão a tomada de consciência da questão social. Falta, por outro lado, a **Uma Aprendizagem** o tipo de estruturação cerrada exemplificada por **A Paixão Segundo G.H.** Esse fator, bem como o tom didático do romance, o torna, a nosso ver, inferior a **A Paixão**, bem como a **A Hora da Estrela**, onde o seco e o molhado, o nordeste e o sul, encontrando-se, fundem-se com uma paródia do romance tradicional, fazendo do último romance de Clarice um grito em favor da renovação, tanto a nível formal quanto social.

A Hora da Estrela consuma, do modo mais explícito, o confronto do nordeste com o sul, esboçado, literal ou metaforicamente nos demais romances aqui estudados. Isso começa por ocorrer na própria história de amor esboçada entre Macabêa e Olímpio, dois alagoanos tentando sobreviver no Rio de Janeiro. Olímpio abandona a patética conterrânea, que sobrevive com menos de um salário mínimo, porque, no Rio, Macabêa continua sendo o próprio nordeste oprimido e faminto. O alagoano tem fome de ascensão social. Por isso prefere Glória, loura oxigenada, colega de Macabêa: apesar de pertencer a uma terceira classe de burguesia, esta "safadinha esperta", "de traseiro alegre", é uma bem nutrida filha de açougueiro, acostumada ao "morno conforto de quem gasta todo o dinheiro em comida".²⁶ Dentro da ótica do "frágil machinho", ela representa também, por ser carioca, a "glória" de pertencer ao "ambicionado clã do sul do país". Esse mundo é o objetivo final do oportunista Olímpio, que, segundo antecipa o narrador, acabará por atingi-lo, transformando-se em deputado e obrigando todo mundo a chamá-lo de doutor...

Também Macabêa ambiciona atingir o sul simbólico da prosperidade e da ascensão social. Consola-se por perder Olímpio, quando a cartomante prediz que encontrará um estrangeiro, um gringo rico, "homem de olhos azuis ou verdes ou castanhos ou pretos, não havia como errar" (p. 89). Ele será o príncipe dessa Cinderela sertaneja. Dar-lhe-ã jóias e casaco de pele. Será, enfim, o sul maior — representa as culturas hegemônicas do mundo ocidental "desenvolvido" — o mesmo que mantém oprimido, no mercado internacional, o terceiro mundo. Outro símbolo, que Macabêa igualmente cultua representa, da mesma forma, o opressor, a nível internacional: a estrela Marilyn Monroe, super-loura e super-gringa, triplamente ca-

ricaturada. Primeiro na figura de Glória, a loura oxigenada; depois em Madama Carlota, cartomante e caftina, com sua "boquinha rechonchuda, pintada de vermelho vivo e rodelas de ruge nas faces oleosas" (p. 83). A caricatura aparece também na própria Macabéa, que, contudo, só consegue imitar seu ídolo desenhando a boca de Marilyn, com o próprio sangue, "inesperadamente rubro" (p. 90), na calçada onde morre atropelada. Nesse momento, o sul simbólico das grandes culturas opressoras, do mundo industrializado, esmaga o nordeste, símbolo de todos os oprimidos do mundo, os "Humilhados e Ofendidos", do título de Dostoevsky que fascina Macabéa. Pois Macabéa é a própria encarnação de todos os explorados de todas as regiões geográficas, é o próprio e grande nordeste simbólico onde vive a maior parte da população do globo: "vivia numa sociedade técnica, onde ela era um parafuso dispensável" (p. 36). Macabéa representa as aspirações brutalmente esmagadas do grande nordeste mundial. Por isso, suspira pelos privilégios do sul, pela possibilidade de crescimento material e cultural. Busca, não só o sul geográfico do Brasil, no Rio de Janeiro, mas também, dentro dele, o sul do sul, "Vez por outra ia para a Zona e ficava olhando as vitrines faiscantes de jóias e roupas acetinadas" (p. 42).

Previsivelmente, o sul nada tem a oferecer a Macabéa — exceto a opressão final, a morte. O gringo sonhado surge, sim, morchado num carro de luxo. Só que atropela a pobre alagoana, deixando-a moribunda, sem sequer olhá-la. Só nessa hora Macabéa consegue transformar-se em "estrela", protagonista de sua própria morte. Pois o esperado príncipe imagem das culturas opressoras, não poderia ser o instrumento de vida sonhado pela moça. A "fábula nordestina" de Clarice Lispector parece repetir a história do trágico encontro entre o "civilizado" e a "selvagem", o invasor e o habitante do terceiro mundo, o colonizado e o colono, o grande opressor e o grande oprimido. Macabéa morre pela mão do que sonhara ser seu redentor. Da mesma forma se deixaram esmagar os guerreiros do México e do Peru, com suas ricas culturas: julgaram ver, no invasor espanhol, o deus branco, Quetzacoatl — ou qualquer que fosse o seu nome — prometido em suas lendas ancestrais.

Em **A Paixão Segundo G.H.** o encontro entre norte carente e sul opulento se transformara em metáfora da imanência, em oposi-

ção à transcendência. Em **A Hora da Estrela** o mesmo tema, tratado de forma muito mais claramente política, se associa à metalinguagem, à prática da crítica literária incorporada da própria obra. Ao mesmo tempo que "romance sertanejo" de Clarice, **A Hora da Estrela** é seu comentário ao romance de vanguarda, sob a forma de paródia do romance tradicional, com suas convenções herdadas do melodrama. Associando, assim, duas formas de denúncia, política e estética, Clarice lembra o pensamento de Maikousky: toda obra verdadeiramente revolucionária o é também formalmente.

É patente o clima de paródia em **A Hora da Estrela**, começando com a frase, calcada em Euclides e Alencar: "O Sertanejo é antes de tudo um paciente", isto é, uma vítima, e não um herói mítico, o "nobre selvagem" da tradição romântica ou o sertanejo do romance regionalista meramente pitoresco. A crítica ao romance tradicional, especialmente a convenções do melodrama, implícita na paródia, manifesta-se de vários modos. O mais importante é a distância estética, o obstáculo entre personagem e leitor, impedindo a identificação deste com aquele, à moda de Brecht. A intervenção freqüente do narrador, comentando os fatos, contribui para o efeito de distanciamento, lembrando continuamente que o leitor tem diante de si um objeto estético, um artefato literário, e não uma "fatia da vida", onde possa projetar seus sentimentos, e realizar suas fantasias. Ao contrário do antigo narrador onisciente, ou do que, no romance inovador de Henry James, dificulta a localização de sua voz, misturando-a com a das personagens, o narrador de **A Hora da Estrela** a todo momento chama a atenção para sua presença, mostrando-se, inclusive, ignorante dos acontecimentos narrados. A respeito da saúde de Macabêa, por exemplo, afirma: "não sei se estava tuberculosa, acho que não" (p. 38). Com isso, cria também a ilusão da narrativa que se escreve por si mesma, e de sua impossibilidade de interferir nela. Não pode, por exemplo, ajudar Macabêa, e a entrega à proteção do leitor: "Cuidai dela, por que meu poder é só mostrá-la para que vós a reconheçais na rua, andando de leve por causa da esvoaçada magreza" (p. 25).

O narrador usa a narrativa também para comentar a concepção da literatura, que já era a de Aristóteles, como contendo uma verdade maior que a da história por se reportar ao que poderia

acontecer, ao potencial subjacente aos acontecimentos, mais do que ao que aconteceu: "a história é verdadeira porém inventada" (p. 18). O narrador indica, por outro lado que, tanto quanto política e social, sua temática é estática. O livro é "a história da história" (p. 51), isto é, visa as convenções literárias, ao lado do social e do individual. Evidente em muitos trechos, isso aparece, na afirmação do narrador: "não quero ser modernoso e inventar modernismo à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e 'gran finale'" (p. 19). Essa alusão aos romances anteriores de Clarice possibilita uma observação: o livro pode não ser "modernoso", já que não se concentra em pura forma, à moda da ficção abstrata do **nouveau roman**: destaca-se nele o profundo envolvimento social. Mas também não é melodrama ("Esse é um melodrama?", pergunta o narrador à p. 93), com história açucarada, de princípio, meio e fim, onde a heroína sofredora termina por encontrar o duplo consolo do amor e da ascensão social, sob a forma do que se chamava "um bom casamento".

A Hora da Estrela satiriza o melodrama de formas diferentes: entre elas, o uso da palavra "explosão", entre parênteses, para indicar os momentos de tensão dramática, as súbitas revelações, os suspenses do dramalhão.

Estabelece, por outro lado, contraste irônico, por colocar no mesmo nível acontecimentos insignificantes e outros tradicionalmente considerados importantes. A palavra "explosão" assinala tanto a emoção de Macabéa ao perder Olímpio, ou ao saber que vai encontrar o seu príncipe, quanto o anúncio, feito pela cartomante, de que vai passar a ter cabelo mais abundante. A paródia do melodrama também se evidencia pelo uso de palavras incompletas, marcadas com Etc. Etc., assinalando o repúdio às frases gastas e previsíveis do folhetim. Assim, quando Olímpio abandona Macabéa, o narrador declara: "Ela não sentiu desespero, etc. etc." (p. 71). Mas o repúdio ao melodrama ocorre principalmente no desafio: o "herói", que deveria salvar a Cinderela nordestina, com o duplo prêmio do amor e da ascensão social pelo casamento, é o gringo-precisamente aquele cujo carro vai matá-la. É instrumento da morte, e não de vida. Não aparece, como no romance tradicional, a so-

lução individual, que salve a heroína de seu carma social, na santa paz da justiça poética. O "happy end" não tem lugar nesse romance — e aqui se entrelaçam sátira literária e crítica social. Macabéa não pode encontrar a salvação o "sul" simbólico da emancipação social, porque a procura exatamente na imagem racista do opressor: o gringo e seu duplo, a super-gringa, Marilyn Monroe. Da mesma forma, o romance não pode utilizar as convenções do melodrama — o "happy end" sendo uma delas — porque busca exatamente repudiá-las, criando formas renovadoras de ficção. Nesse momento, a oposição norte/sul, que encontrara, em **A Paixão Segundo G.H.**, um dos seus momentos culminantes, associando-se com a temática filosófica da ficção de Clarice, identifica-se com a metalinguagem do romance de vanguarda. Assinala também o contraste entre o romance tradicional e a ficção revolucionária de nossos dias. Norte e sul passam a indicar, agora, diferentes posicionamentos de ordem estética. O romance coloca-se explicitadamente do lado da renovação, de um sul simbólico, enriquecido por um significado adicional. E esta é, literalmente, a última palavra de Clarice.

NOTA

¹PORTELLA, Eduardo. "O Grito do Silêncio". Prefácio de **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9.ed., 1978, p. 204.

³COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**, p. 202-203.

⁴BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 484-5.

⁵"Universal images that have existed since the remotest times... psychic contents which have not yet been submitted to conscious elaborations and are therefore an immediate datum of psychic experience" ... "an unconscious content that is altered by becoming conscious and by being perceived". Jung, C.G. "The Collective Unconscious and Archetypes". IN **The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature**. Richard Ellmann e Charles Feidelson (org.) New York: Oxford University Press, p. 643.

⁶"One can delimitae. the method as a demonstration of some basic cultural pattern of great meaning and appeal to humanity in a work of art". SCOTT, Wilbur S. "The Archetypal Approach" IN **Five Approaches of Literary Criticism: an Arrangement of Contemporary Critical Essays**. New York: Collier

Books, 1962, p. 247.

- ⁷"Archetypal criticism does not necessarily go back to specific myths; it may discover cultural patterns which assume a mythic quality within a particular culture". Scott Wilbur. "The Archetypal Approach", p. 250.
- ⁸FIEDLER, Leslie. "Come Back to the Raft Ag'in, Huck Honey". IN Scott, Wilbur **Five Approaches of Literary Criticism: an Arrangement of Contemporary Critical Essays**, New York: Collier Books, 1962, p. 307.
- ⁹**Perto do Coração Selvagem**, 7. edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 73.
- ¹⁰**Perto do Coração Selvagem**, p. 48.
- ¹¹COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**, p. 206.
- ¹²**A Cidade Sitiada**. 4. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 51.
- ¹³**A Cidade Sitiada**, p. 99.
- ¹⁴**A Cidade Sitiada**, p. 144.
- ¹⁵**A Maçã no Escuro**. 4. edição, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 16.
- ¹⁶OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **A Barata e a Crisálida: O Romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, em convênio com o Instituto Nacional do Livro, 1985.
- ¹⁷OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **A Barata e a Crisálida**, p. 49.
- ¹⁸LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** 6. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 52.
- ¹⁹OLIVEIRA, Solange Ribeiro. "A Paixão Segundo G.H.: Uma Leitura Ideológica", IN **A Barata e a Crisálida**.
- ²⁰São vários os trabalhos sobre ligação da obra de Clarice com a filosofia da existência, notadamente os livros de Benedito Nunes, **O Dorso do Tigre** (São Paulo: Perspectiva, 1969) e **Leitura de Clarice Lispector** (São Paulo, Quirón, 1973).
- ²¹BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**, p. 442.
- ²²OLIVEIRA, Solange Ribeiro "O Social como Metáfora do Existencial em A Paixão Segundo G.H." IN **A Barata e a Crisálida**.
- ²³... "a sequence of semantic units (words, sentences), a sequence unalterable without a change in the whole, in which the meaning accumulates successively". Mukarovsky, Jan. "The Concept of the whole in the Theory of Art". IN **Structure, Sign and Function**. Yale University Press, 1977, p. 73.
- ²⁴OLIVEIRA, Solange Ribeiro. "Um Exemplo de Mudança de Código no Romance de Clarice Lispector". IN **A Barata e a Crisálida**.
- ²⁵**Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. 7. edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p. 71.

²⁶ **A Hora da Estrela.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 75.

²⁷ Já tivemos a oportunidade de desenvolver esse tema em "Clarice Lispector e a Recusa ao Exotismo em A Hora da Estrela". IN Anais do 2º Simpósio de Literatura Comparada, promovido pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da UFMG, de 20 a 24 de outubro de 1986 (no prelo).



