



[Livros](#)	[Ensaio](#)s	[Crónicas](#)
[Média](#)	[Entrevistas](#)	
[Opinião](#)	[Artes](#)	
[Espectáculos](#)	[Galeria](#)	
[Ligações](#)		

[principal](#) - [contacto](#)

.....
LIVROS



Título: A paixão segundo G.H.
Autor: Clarice Lispector
Editora: Relógio d'Água

um laboratório de inferno: a noite de G.H. Carlos Mendes de Sousa

Louve-se a iniciativa editorial que tem dado a conhecer em Portugal alguns dos livros de Clarice Lispector e que dá agora à estampa um dos textos maiores da literatura do século XX, justamente aquele que passaria a ser o livro mais conhecido da autora.

Não é fácil contemplar o que na escuridão nos fixa imóvel. Joga-se nessa dificuldade a posse da visão e, na aspereza ou no tormento dessa maneira — tão dura —, o apropriar-se da designação das coisas, isto é, o difícil caminho que pode ser a revelação da/na literatura. Um sol imóvel, a barata imóvel, a mulher imóvel — há um efeito perturbante na imobilidade apreendida em *A Paixão segundo G.H.* Assim chega a noite que incorpora e paralisa o mundo no interior da personagem.

A personagem central do romance de 1964 é uma escultora, muito embora a arte de esculpir não seja no livro um tema principal. Dentro do **percurso** delineado pela obra de Clarice vamos encontrar precisamente aqui uma primeira abertura à tematização da reflexão sobre a arte — embora também ainda não deparemos com a presença do escritor, que em livros posteriores aparecerá a dar forma às considerações metaficcionalis. A escultura começa por surgir como um factor determinante (condicionante) em diversos níveis relativamente às implicações sociais, ao comportamento da personagem, etc.

Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. [...]

Quanto à minha chamada vida íntima, talvez também tenha sido a escultura esporádica o que lhe deu um leve tom de pré-clímax — talvez por causa do uso de um certo tipo de atenção a que mesmo a arte diletante obriga. Ou por ter passado pela experiência de desgastar pacientemente a matéria até gradativamente

encontrar sua escultura imanente; ou por ter tido, através ainda da escultura, a objectividade forçada de lidar com aquilo que já não era eu.
(21-22)

Refira-se então o lugar de exemplo proporcionado pelo trabalho da escultura. O ensinamento maior a ser retirado é o que nesse trabalho faz encontrar motivos fortemente motivadores para o conhecimento do eu. Depreende-se destas palavras que da experiência de esculpir se inferem também vias de acesso à compreensão do ser, um pouco à semelhança do que acontece para a escrita (leia-se). Porque é que a escrita se reflecte (ou porque a vemos reflectida) nesse modelo? Deparamos com uma espécie de argumentação cega: é porque existe essa experiência que o ser se modela como o vemos (por fora e por dentro). "Arrumar", "organizar", as palavras-chave associadas ao modelo superior (a matriz) que é a escultura, são justamente os termos que, desde o início, anunciam a prova (provação) a que se vai submeter a personagem G.H.: "Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma?" (27). É justamente nos três primeiros capítulos que, com grande insistência, a escultura cumpre uma função: adequa-se ao propósito da busca que está na origem do relato. Só depois, já no final, se referirá esse trabalho no quadro de um exemplo — trata-se de uma escultura de outrem (acabada). Como o olho vazio na estátua, o inexpressivo constitui uma aspiração (115). O trabalho literário vai aí buscar o exemplo: do bloco à forma, a incessante busca. Em Clarice, a procura idealizada — até que se possa reproduzir o difícil estado da anterioridade inexpressiva — prefigura como que um regresso à verdade do bloco (a matéria).

Benedito Nunes fala da vitória que, "registada nas últimas páginas do relato de G. H., traduz o reconhecimento da miséria e do esplendor da linguagem, de sua falha e de sua existencialidade"(1). Torna-se então muito visível, e repete-se à saciedade, que o livro é sobre a existência; vêm alguns críticos determinar que se trata de um texto existencialista. E, no entanto, não se pode dizer que estejamos perante um romance de tese onde a figuração relevaria de qualquer sorte de didactismo. A figuração virá de dentro, da própria paisagem interminável, esse deserto que é o monólogo da protagonista. Como em *A Náusea*, em *O Processo*, ou em *A Queda*, a mesma paisagem monologal intensa e monótona que acolhe a fixidez. Interroga Clarice num pequeníssimo fragmento coligido em livro no mesmo ano da publicação de *A Paixão segundo G.H.*: "Mesmo em Camus — esse amor pelo heroísmo. Então não há outro modo? Não, mesmo compreender já é heroísmo. Então um homem não pode simplesmente abrir uma porta e olhar?" (2). Em *A Paixão...* é isso o que acontece — o Homem (o género humano, G.H.) que abre as portas e que olha. Simplesmente. Impõe-se a fixidez do rosto e o olhar, um ver que queima e dificulta o próprio relato. Como se a monotonia desértica do monólogo fosse a única forma possível para a transposição desse modo de olhar:

— então vi como quem nunca vai contar. Vi, com a falta de compromisso de quem não vai contar nem a si mesmo. Via, como quem jamais precisará entender o que viu. Assim como a natureza de uma lagartixa vê: sem ter depois sequer que lembrar. A lagartixa vê — como um olho solto vê. (86)

Trata-se de fazer passar convincentemente a visão daquilo que a personagem relatante vê. É essa uma das consequências maiores do relato na primeira pessoa impositivamente dirigido a um tu. Marca-se o poder da visão que (nos) é emprestada — aí passarão a reflectir-se os espectros da nossa própria incompreensão. O sinal amplificador da visão ("olho solto") converge neste livro no grande plano do rosto, que concentra as intensidades (um rosto que é muitos rostos intensos, dramaticamente intensos), e no nome cifrado que abre as portas para um fortíssimo pendor conceptual.

O que é o rosto? É ele que torna visível o movimento do mundo:

A coisa é tão delicada que eu me espanto de que ela chegue a ser visível. E há coisas ainda tão mais delicadas que estas não são visíveis. Mas todas elas têm uma delicadeza equivalente ao que significa para o nosso corpo ter o rosto: a sensibilização do corpo que é um rosto humano. A coisa tem uma sensibilização dela própria com um rosto. (124)

Logo no início, primeiro que tudo, a escuridão na fotografia do rosto fotografado imóvel: "o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério" (20). As escuridões são reveladoras dos rostos mantendo neles o mistério, dir-se-á "o egipto" que os fixa na noite. Impõe-se depois, à memória da protagonista, a figura de Janair em seu rosto escuro. O negrume implica uma uniformidade e faz da lembrança uma rememoração dificultosa — "os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele" (33). Nessa lembrança aparece um "rosto preto e quieto, [...] a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se çalar" (*ibid.*). E logo há-de aparecer a barata — em seu rosto também escuro... Enfatiza-se o momento do encontro, decisivo no relato, mas também o momento da revelação do rosto ("Mas foi então que vi a cara da barata", 44). Insistir-se-á doravante no impacto da estranha revelação, apresentando-se os pormenores que, do mesmo modo que com o rosto de Janair, oscilam entre a indistinção ("sem contornos") e a minúcia: "Era uma cara sem contorno. As antenas saíam em bigodes dos lados da boca. A boca marrom era bem delineada. Os finos e longos bigodes mexiam-se lentos e secos. Seus olhos pretos facetados olhavam" (44-45). O rosto da barata assimilar-se-á a uma

máscara, abrindo-se assim o campo para o decisivo intercâmbio de papéis: "Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista" (61). Mas é no rosto de G.H. que se vai proceder à assimilação dos anteriormente revelados e, no assimilá-los, incorporar-se-á nele a antiquíssima pose hierática da rainha egípcia, do próprio Egito. O sorriso, que é também o mistério, porque "todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa" (22), o sorriso conduz à abertura, ao caminho amplificador que sanciona a possibilidade intercambiante:

Senti que meu rosto em pudor sorria. Ou talvez não sorrisse, não sei. Eu confiava.

Em mim? no mundo? no Deus? na barata? Não sei. Talvez confiar não seja em quê ou em quem.
(143-144)

Mostra-se assim como o rosto de Janair e da barata é também de G.H.. E é no rosto de G.H. que vislumbramos o rosto de todos os rostos — o rosto humano. Ou o inumano do humano. Nele reflectidos podem ler-se os principais trânsitos da trajectória que o livro delinea: 1) O sentimento do mundo ("Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo", 20); 2) A dialéctica alargamento vs. redução ("Só meus retratos é que fotografavam um abismo? um abismo. // Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo", 21); 3) A dialéctica desterritorialização vs. reterritorialização (da experiência do lugar à experiência da língua) e 4) A dialéctica *sentimentação* (transcendência) vs. neutro (imanência).

Sublinhe-se o trânsito que revela a imanência, a propósito da impersonalidade que advém, primeiro, da contemplação da massa branca da barata e, seguidamente, da conseqüente busca e encontro com o neutro. E sublinhem-se todas as modulações que conceptualmente o livro institui em torno da imanência: o inexpressivo, o plasma, o pneuma, o *planctum*, o *pabulum vitae*, a coisa, o atonal, o insosso.

Também eu, que aos poucos estava me reduzindo ao que em mim era irreduzível, também eu tinha milhares de cílios pestanejando, e com meus cílios eu avanço, eu protozoária, proteína pura. Segura minha mão, cheguei ao irreduzível com a fatalidade de um dobre — sinto que tudo isso é antigo e amplo, sinto no hieróglifo da barata lenta a grafia do Extremo Oriente. E neste deserto de grandes seduções, as criaturas: eu e a barata viva. A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e húmido.
(49)

Todas essas variações podem homologar-se à escrita figurada no progressivo apagamento dos traços do rosto.

Como se se partisse do topo da pirâmide onde estão os conceitos e se fosse reconstruir o mundo da palavra e das coisas. Uma espécie de cegueira conceptual em que nos movemos. A procura de compreensão de si e do mundo arrancaria da desorganização, do estilhaçamento dos pedaços de mundo que são a voz, o discurso. A noite de G.H. conduz a um dos mais radicais enfrentamentos que se prendem com a colocação do leitor no embate da própria experiência (epifânica). Isto creio que se produz sobretudo pelo impacto da estratégia enunciativa — o "tu" imaginário (que reaparecerá em idênticos moldes no livro *Água Viva* (1973), mas, julgo, sem a força que aqui adquire) é abandonado enquanto leitor que se sente interpelado pelo choque da situação protagonizada por G.H. Uma enunciação (uma voz) poderosa cujo poder lhe vem da acumulação de intensidades, de tal modo que o leitor nela se revê, como se estivesse perante um palco em que se dissesse a difícil experiência da noite inteira vivida fora de quaisquer limites, a noite quando não há mais que noite. Como sublime dicção do enigma — da travessia da noite no encontro com a barata.

Impõe-se uma insistência assombrosa na descida. Com Deleuze, dir-se-á uma queda no *inferno da imanência* — figuração última da experiência chamada literária. Lembre-se o que diz Mário Perniola falando do enigma: "A escrita literária não é de forma alguma a expressão do eu, mas sim a perda da individualidade, o apagamento do sujeito, o ingresso num espaço enigmático. Daí a sua afinidade com a morte, que é justamente o alheamento radical, a suspensão de qualquer equivalência, a inconveniência máxima. O enigma da palavra literária consiste no facto de conter dois movimentos opostos: o primeiro dirige-se para a dissimulação e para o trânsito, o segundo para a auto-referência, para o colocar-se a si próprio como coisa neutra e irreduzível"(3). Lê-se em destaque, a finalizar o primeiro capítulo de *A Paixão segundo G.H.*: "É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno". Repete-se insistentemente a referência ao inferno, e mais uma vez no fim de um capítulo e início do seguinte (cap. 21/cap. 22). Podemos mesmo acompanhar o modo como se vai dando a ver esse caminho a partir das ocorrências da palavra. Primeiro uma intuição que é um imperativo, mas que é também uma interrogação, uma dúvida sobre que tipo de inferno é que espera a protagonista: "mesmo intuindo que ia entrar no inferno da matéria viva — que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir" (48). Os termos são os de um anúncio, deixando-se claramente entrever a progressão através das marcas enunciativas: — "*ia entrar* no inferno da matéria viva", "*estou indo para* um inferno de vida crua", "*estou perto de ver* o núcleo da vida" (*ibid.*) (sublinhados meus). Confirmando o que atrás se disse sobre a presença do interlocutor, depara-se com um apelo, pedido de auxílio — para que o outro lhe segure a mão. O âmbito da preparação (iniciação) leva a que se fale da experiência como de um "laboratório de inferno", reforçando-se aí a ideia da travessia — de uma caminhada que no relato se procurará cumprir com o reconhecimento dessa "zona" procurada. Alguns capítulos depois, pedir-se-á que o interlocutor retire a mão, porque talvez até ao fim do relato G.H. entenda e encontre

aquilo de que necessita (capítulo 10). Essa zona a que se atribui o nome de inferno passa a tomar conta do locutor (a protagonista do relato) e destaca-se no texto a associação ao ver: "Mas é que o inferno já me tomara" (62), "ver já começara a me consumir" (*ibid.*). Até ao capítulo doze avultam muito claramente as marcas da etapa. No capítulo onze deparava-se com a associação entre o inferno e o nada, falando-se aí das portas que continuavam a abrir-se. No décimo segundo capítulo aparecem então explicitados os primeiros passos em direcção ao nada e em direcção à vida. E se ainda existe alguma indeterminação para dizer a entrada: "e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo" (65), encontraremos no capítulo seguinte uma afirmação que assinala o impacto de uma realidade encontrada e assumida: "E o neutro era a vida que eu antes chamava de o nada. O neutro era o inferno" (68). A partir daqui, a experimentação revela os pólos opostos aos dos valores sedimentados pela cultura cristã. Assim, o contacto com o inferno é apresentado no quadro de uma progressiva fruição: "O inferno me era bom, eu estava fruindo daquele sangue branco que eu derramara" (75); "a rouquidão de quem está fruindo de um inferno manso" (*ibid.*). Esses sentidos (invertidos) vão acentuar-se assinaladamente nos capítulos subsequentes: "o inferno não é a tortura da dor! é a tortura de uma alegria" (capítulo 17); "eu estava já sabendo... é horrível e bom" (capítulo 19). Solange Oliveira viu muito bem como operavam as tensões dialécticas em *A Paixão segundo G.H.* Apoiando-se nos mecanismos retórico-estilísticos que sustentam essas tensões (oxímoros, antíteses, paradoxos...), afirma que no livro de Clarice Lispector não ocorrem simples inversões dos valores estratificados, pois os novos valores encontrados vão coabitar com os antigos. "Sem esses pontos de apoio, a reestruturação parcial do código, necessária para a decodificação da mensagem, poderia ser impossível" (4). É essa a tensão que permite o jogo dialéctico decisivo para a novidade da escrita lispectoriana. Já a caminho do final do romance pode ler-se um singular trânsito introjectivo quando se fala da existência de um "inferno em mim" (97), ou quando se diz: "pois em mim mesma eu vi como é o inferno" (*ibid.*). Deparar-se-á, justamente no capítulo seguinte, com uma decisiva associação (com o acto devorador). Entram nessa focagem os valores positivos e os negativos, assim como as ambivalências oximóricas:

O inferno é a boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor com gozo da matéria, e com o riso do gozo, as lágrimas escorrem de dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio — esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor. (98)

Torna-se cada da vez mais visível o processo de

intensificação que conduz a afirmações maximalistas do tipo: "A orgia do inferno é a apoteose do neutro" (99). Ou: "o inferno é o meu máximo" (101). Como já acontecia em *A Maçã no Escuro* (1961), um dos mais importantes movimentos da escrita de Clarice prendia-se aí com a tentativa de inventar a língua nessa já referida modificação dos valores sedimentados pela prática habitualizada. Parece agora dizer-se aqui que esse processo é visceral e sem regresso. No capítulo vinte e três lê-se: "o inferno a que descí"; "chorava dentro do meu inferno"; "oferecera o meu inferno a Deus".

O choque da experiência que leva ao conhecimento do núcleo da vida decorre sobretudo da visão, e daí advêm as consequências maiores. Desse choque provém a imobilidade — onde se opera uma *epoché* — a queda no inferno é a *visão* dele. É nessa *epoché* que se mostra que as visões são o neutro, o insosso, o atonal... Contribui para isso o "momento egípcio", como diz Perniola do enigma — esse lugar onde se abre "um espaço intermédio de suspensão que não se destina a ser colmatado" (5). Enquanto referência modelar, o Egito também aparece em *A Paixão...*, a partir dos signos que, alimentados por tradições variadas, comportam um vasto potencial simbólico: o deserto, a pirâmide, a esfinge, o hieróglifo. Refira-se ainda a menos tratada ligação à tradição bíblica. O Egito-invasor, o que impõe a servidão, mas também (embora por pouco tempo) o símbolo da fuga (vd. a fuga para o Egito), o afastamento de uma vida ameaçada, subjugada a forças estranhas, o caminho para uma forma de vida superior e livre. Justamente em relação ao livro de Clarice pode falar-se de um cruzamento que pode ser emblematizado pela pirâmide (o enigma) e pela cruz (a paixão).

Corresponde afinal a noite de G.H. a um sentido descensional? — perguntar-se-á. O que é negro é o obscurecimento da claridade: a paixão enquanto via sacra, mas sem qualquer tipo de regressão. Antes a imanência. "Em Clarice Lispector a transcendência assemelha-se mais a uma transdescendência. É uma espécie de imersão nas potências obscuras da vida mediante a negação do mundo, das relações humanas, da ética. na sua visão da realidade, o Ser e o Nada identificam-se. A mensagem de G.H., no fim do seu calvário, ao compreender que a existência em si não é humana e que toda a linguagem tem no silêncio a sua origem e o seu fim, é, no que diz respeito à caracterização do mundo imaginário de Lispector, verdadeiramente exemplar"(6).

Américo Lindeza Diogo convoca uma cena parada e destaca-a num parágrafo-bloco. Vemos a incidência no olhar de G.H. sobre o mundo (os outros separados por uma cortina de vidro): "A personagem da *Paixão* lembra-me a heroína do filme *A Múmia*, no original de 1932, dirigido por Karl Freund (Boris Karloff era a múmia); sobretudo, uma cena em que a heroína se situa à parte numa reunião de europeus. Enquanto eles dançam, ela olha pela janela a grande pirâmide de Gizé" (7). Este filme é justamente citado num interessante texto de Philip Kuberski intitulado "Dreaming of

Egypt: Philosophy, Psychoanalysis, and Cinema", que nos fala da aura dos mistérios incompreensíveis, associados na consciência ocidental ao Antigo Egipto, quando em relação a este se ultrapassa o estádio "histórico"(8). Em concreto, sobre a cena do filme referida por Diogo que mostra a mulher a "sonhar com o Antigo Egipto", Kuberski diz que ela vem assinalar as contradições que decorrem da situação vivida pelos europeus, oscilando entre o proveito que efectivamente retiram dessa terra (por via do sistema colonialista) e os ímpetos espirituais que o Oriente desencadeia e por que, às vezes, esses ocidentais são acometidos (*id.*, 85).

Podemos dizer que o Egipto em *A Paixão...* devém egipto numa apropriação ao próprio conceito de enigma incorporado — onde se dissolvem todas as contradições externas e se opera uma absoluta concentração no interior. O egipto é tudo o que o enigma (não) pode dizer. A cifra contida no nome G.H. evoca o enigma e, projectando-se em torno da identidade, acolhe todos os jogos (espelhismos) — enfim, o neutro, o próprio enigma enquanto realidade última, já "que a essência da realidade é, ela própria, enigmática"(9). E porque, também, enigmático é "o carácter essencial do divino, da poesia e da história" (*id.*, 31).

O rosto da actriz que Gena Rowlands representa em *Opening Night* (1978) é o rosto de G.H. Dobra-se a intensidade do duplo que o filme sustenta em seu assinalado jogo pirandeliano — Mirtle é a mulher do actor que é o realizador John Cassavetes que é o marido da actriz que representa Mirtle. O rosto de G.H. é o rosto de Lispector ampliado numa fotografia do pintor e amigo Augusto Rodrigues (reproduzida em *Esboço para um possível retrato*, de Olga Borelli), do mesmo modo que o rosto de Mirtle na incidência de um dramático plano intenso é o rosto de G.H.

Notas

(1) Benedito Nunes, "Dos narradores brasileiros", *Revista de Cultura Brasileira*, tomo IX, n.º 29, Diciembre, 1969, p.203.

(2) Fragmento inserido em "Fundo de Gaveta", 2ª parte de *A legião estrangeira*, 1964. Posteriormente este conjunto de textos será publicado separadamente do volume *A legião estrangeira* e receberá o nome de *Para não esquecer*.

(3) Mario Perñola, *Enigmas. O momento egípcio na sociedade e na arte*, Lisboa, Bertrand, 1994, pp.117-118.

(4) Solange Ribeiro de Oliveira, *A barata e a crisálida*, Rio de Janeiro/Brasília, José Olímpio Ed./I.N.L., 1985, p.88.

(5) Mario Perñola, *op. cit.*, p. 24.

(6) Benedito Nunes, *op. cit.*, p. 203.

(7) Américo António Lindeza Diogo, *Da vida das baratas. Uma leitura d'A Paixão segundo G.H. de Clarice Lispector*, 1993, Braga/Coimbra, Angelus Novus, p. 85.

(8) Philip Kuberski "Dreaming of Egypt: Philosophy, Psychoanalysis, and Cinema", *SubStance*, vol. XVIII, Number 3, 1989, p. 78.

(9) Mario Perniola, *op. cit.*, p. 26.

[Ficha Técnica](#) | [Contactos](#) | [Livro de Visita](#)

Copyright Ectep