UMA TEOLOGIA SOCIAL: o mundo encarnado na figura alegórica de *A paixão segundo G.H.*

Bianca Campello[1]

Sob a pele das palavras há cifras e códigos
(DRUMMOND, **A flor e a náusea**)

Para Benjamin Moser (2009, p. 227), biógrafo de Clarice Lispector, “o mundo da política, do ‘novo homem’, da revolução e da ideologia são totalmente alheios a ela”. Essa impressão do biógrafo quanto à obra de Clarice ecoa muitas leituras da crítica especializada na autora — inclusive a de Benedito Nunes (1995, p. 82), para quem “a vida social como tema” ingressa de “maneira canhestra, abstrata e pedante” nos romances[2] de Clarice apenas a partir de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (*LP*). Tal livro, de 1969, seria o inaugurador da fase “mais social” da escritora, correspondente a seus anos finais de vida e de produção.

No entanto, tais declarações são contraditas não só pelas análises de outros estudiosos do legado clariceano como por exegeses dos mesmos textos em que se enunciaram. Moser (2009, p. 165), por exemplo, vincula Clarice a uma tradição literária de escritores judeus que “transformavam seus traumas reais em complexas alegorias”. Embora o autor caracterize essas alegorias como herméticas, se algo não pode ser dito das diferentes diásporas e da violência antissemita que atingiram o paroxismo em meados do século XX é que são experiências alienadas do mundo da política e da ideologia. Já Benedito Nunes (1995, p. 114 – 115) considera significativos os sentidos sociais dos espaços diegéticos de *A paixão segundo G.H.* (*PSGH*), livro que antecede em seis anos o *LP*.

A partir de uma definição de literatura como produto originário de uma organização comunitária de sentidos e de sensibilidades, fundador de uma reorganização dessas ideologias (RANCIÈRE, 1995), e potencialmente criador de sentidos e sensibilidades

---

[1] Doutoranda em Letras - UFPE.

[2] Ressalva importante, pois o crítico reconhece algum caráter social em certos contos de *Laços de Família* (**LF**, 1960) e *A legião estrangeira* (**LE**, 1964)

novos, entendemos que a obra de Lispector jamais está alheia do mundo da política e da ideologia. Consideramos, ainda que tanto as provocações da ordem comum dos sentidos que incita a criação artística, bem como as provocações devolvidas pela artista na obra que reorganiza essas ideias transcendem o contexto histórico, social e geográfico imediato vividos pela autora. O debate travado entre a escritora e a experiência humana se constrói simultaneamente por meio de uma reapresentação do Brasil das décadas de 1940 a 1970 e de uma reapresentação do mundo dessas décadas, reapresentações que, cumulativamente, também reorganizam o Brasil e o mundo anteriores e posteriores a esse período. Há na grande literatura, de que a obra de Clarice Lispector faz parte, essa vertigem do tempo, a capacidade de tornar de fazer coexistirem, tanto no ato da criação como no ato da leitura, aquilo que é, aquilo que foi e aquilo que será. É essa capacidade trans-histórica e trans-geográfica de a literatura "substantivamente proporcionar saber e prazer aos leitores de outras partes do mundo e de outras épocas da história" (SANTIAGO, 1989, p. 224), que faz viver a obra de Clarice em mais de dez idiomas[3] 71 anos após sua estreia em livro.

Apoiamos essa tese não apenas numa definição teórica do objeto literário. O caráter local e contextual, global e atemporal da provocação feita pela experiência humana à artista é um dado de sua própria biografia. Clarice viveu, de diferentes maneiras, a história do exílio: como a caçula da família de judeus que foge da derrocada da I Guerra, como menina do Nordeste que migra para a capital do país, como a esposa de diplomata em serviço na Itália no declínio da II Guerra e em serviço nos EUA em tempos de paz. Viveu, também, a pobreza e o fausto, a possibilidade de ser apenas artista e a necessidade de escrever também para ter sustento financeiro.

De todas essas provocações que a vida fez a Clarice, é essa última, a da atuação profissional na imprensa brasileira que nos interessa nesse recorte de estudo de sua obra. Particularmente nos interessa rever parte das provocações dessa vivência da escrita profissional, dessacralizada, e avaliar seus efeitos na escrita artística, aquela sacralizada pelo cânone. E considerando a biografia de Clarice e a fortuna crítica,

[3] Dados disponíveis no levantamento do Instituto Moreira Salles (Cf. http://claricelispectorims.com.br/files/Obras_de_Clarice_Lispector_traduzidas.pdf), cuja lista aponta transposições para línguas menos dominantes no mercado editorial internacional, como o finlandês, o tcheco e o norueguês.

focaremos a análise no período de 1959 a 1964, uma etapa considerada crítica na trajetória da escritora. Esse quinquênio é o momento em que Clarice Lispector venceu a desconfiança e a resistência dos editores brasileiros, passa a ser efetivamente publicada no Brasil e se desenha a escritora consagrada que conhecemos. Para isso, observaremos as relações entre escritos dessa atividade considerada menor e menos elevada e o escrito considerado de atividade maior, em gênero mais elevado, concebido e publicado no período: o romance *A paixão segundo G.H.* (*PSGH*).

Apesar do recorte aqui feito, é importante salientar que a escrita profissional para jornais e revistas foi um meio de sobrevivência para Lispector por toda vida. Entre 1940 e 1942, a jovem Clarice trabalhava como repórter e entrevistadora da Agência Nacional, publicando no *Diário do Povo*, e era colaboradora de diferentes revistas: a jurídico-acadêmica *Época*, da Faculdade Nacional de Direito, e as literárias *Vamos Ler!* e *Dom Casmurro*. Seu primeiro registro profissional, em março de 1942, foi como redatora do jornal *A Noite*, onde trabalhou até em 1944, quando deixa o Brasil para acompanhar o esposo diplomata. Oito anos depois, quando regressa ao país por alguns meses, voltou a escrever para a imprensa: assumiu uma página feminina no semanário antigetulista *Comício* (NUNES, 2008, p. 272) com. Foi quando surgiu Tereza Quadros, contratada para, através da coluna *Entre Mulheres*, “amenizar o debate político” (Ibid.) do tabloide. Entre 1967 e 1974 manteve uma coluna semanal de crônicas no *Jornal do Brasil*, que foram republicadas em certo período pelo jornal gaúcho *Correio do Povo*. Teve ainda breves incursões na revista *Manchete* (1968 e 1969), como entrevistadora, e no jornal *A Última Hora* (1977).

Assim, quando Clarice regressa ao Brasil em 1959, como uma mulher divorciada determinada a ter uma vida independente, voltar a escrever para a imprensa era um caminho natural. Para atingir esse objetivo, Lispector trabalhou simultaneamente para três publicações: a revista mensal *Senhor* e os jornais *Correio da Manhã* e *Diário da Noite* — veículos que objetivavam, na época a atingir os padrões da imprensa internacional.

A natureza desses três trabalhos era bastante distinta. Embora tanto no *Correio da Manhã* como no *Diário da Noite* o resultado fossem textos das chamadas “páginas

femininas de Clarice Lispector", o espaço de um de outro jornal era concebido com objetivos e estilos diversos. A *Feira de Utilidades* de Helen Palmer no *Correio Feminino* era uma coluna patrocinada por um fabricante de cosméticos e, por isso, o texto deveria seguir diretrizes para anunciar indiretamente os produtos e induzir o público a consumi-los. Já a *Só para mulheres* do *Diário da Noite* era um exercício de *ghost writer*, pois a coluna era creditada à atriz Ilka Soares. Num caso e noutro, os pseudônimos preservavam a imagem da escritora de uma exposição pública em uma atividade considerada intelectualmente ultrajante. Só na *Senhor* Clarice se assumiria como autora.

Estudando-se o resgate da memória dessa revista feita por Eliane Basso (2008), compreende-se facilmente o motivo da deferência. A *Senhor* foi uma prestigiada revista de alcance nacional, focada na difusão de cultura e na reflexão sobre as artes, com destaque à divulgação de literatura. É considerada um marco na imprensa brasileira pelo projeto gráfico e editorial ambicioso, que atingiu patamar qualitativo inédito no Brasil, principalmente devido aos nomes que rechearam suas páginas: Tolstoi, Kafka, Faulkner, Hemingway, Ray Bradbury, Aldous Huxley, Guimarães Rosa, Nelson Rodrigues e Graciliano Ramos. Clarice Lispector participou da revista já na primeira edição e manteve uma coluna fixa, a *Children's corner*. Graças à repercussão positiva dos quatro contos inéditos publicados pela *Senhor* em 1959 e de dois publicados no início de 1960, Clarice conseguiu desengavetar *Laços de Família* (julho de 1960) e *A maçã no escuro* (julho de 1961), publicações por que penava desde 1956.

Parece tentador considerar, então, a relevância apenas da atividade de Clarice na *Senhor*. Afinal, era esse o veículo de sua literatura, enquanto no *Diário da Noite* e no *Correio da Manhã*, a atividade era de uma escrita banal e envergonhada. No entanto, a realidade da criação artística é mais complexa.

Cecília Almeida Salles (1998 e 2008), em seus estudos sobre a criação artística, destaca que o processo de feitura de uma obra de arte envolve procedimentos os mais diversos, inclusive as atividades de pura interação prática entre o artista e o mundo. Não linear, a criação "é uma trama complexa de propósitos e buscas" (SALLES, 1998, p. 36), trama sujeita às mais diversas e imprevistas experiências,

como o encontrar um objeto ou ler ao acaso uma palavra. Se os imprevistos do cotidiano podem participar decisivamente na criação de uma obra, as atividades do cotidiano igualmente podem fazê-lo. Parte da crítica clariceana já está atenta a isso, como Edgar Cézar Nolasco e William Borges da Silva (2010, p. 5), para quem os estilos, temas e assuntos de Helen Palmer e Ilka Soares interferiram na ficção de Clarice Lispector, inovando-a e tornando-a "mais leve e acessível a um público ainda maior".

Dividir completamente a escrita de Clarice em universos paralelos em um dos quais há uma artista da palavra e no outro uma operária da palavra, portanto, simplifica falsamente os processos pelos quais artista e mundo debatem. Os escritos de palavra operária exercidos por Clarice entre 1959 e 1964 requereram qualidades que tomamos como provocações ao hermetismo de sua literatura: a necessidade de uma comunicação eficiente, uma boa "conversa com um amigo" (SALLES, 2008, p. 26), uma competente "interatividade" (Ibid.) com o público. Para que suas páginas femininas tivessem sucesso, Clarice precisava exercitar o conhecimento e a empatia com o outro. Interesses, desejos, angústias, valores, preconceitos, linguagem: todos esses elementos e outros mais deviam ser manipulados para o êxito das colunas e a manutenção da fonte de renda. E, sendo exercício da vivência do outro, essa escritura para o outro serviu de espelhamento da escritura de si: escritura do outro e a escritura de si, imagens virtuais e invertidas uma da outra. Como constata Aparecida Nunes (2012, p. 71): "O outro lhe permite um olhar interior a partir das diferenças. Não se trata mais de um eu frente ao outro. Porém, de um outro continuamente frente a um eu."

O exercício da alteridade é mais do que exercício de consciência de o que cabe à ordem da palavra artística, de o que cabe à ordem da palavra operária e de o que pode transitar em ambas. O exercício da alteridade é parte significativa da literatura claricena, que se debruça sobre o mistério do outro e sobre o desejo de desvendar esse mistério: desvendamento que dissipa a ilusão das diferenças. "eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro" (LISPECTOR, 1999b, p. 124) são palavras de Clarice em, *Mineirinho*, o texto que levou Aparecida Nunes a acertadamente visualizar o "eu frente ao outro" que se dissipa.

Como informam Eliane Basso (2008, p. 65 – 66) e Aparecida Nunes (2012, p. 66 – 72), essa crônica, publicada pela *Senhor* em junho de 1962 com o título *Um grama de radium*, foi um trabalho extra encomendado pelos editores da revista para solucionar um problema: como incluir a publicação no debate sobre justiça, então em evidência, sem contradizer seu perfil editorial. A *Senhor* não era uma revista de atualidades, não era voltada para a informação, mas para a formação cultural. Não conseguiu, no entanto, permanecer alheia àquele contexto imediato, o da comoção e polêmica gerados pelo fuzilamento de um bandido perigoso. Delegar o tema a Clarice foi a forma que os editores encontraram de dialogar com a efeméride, dando-lhe transcendência temporal pela palavra de Clarice.

Um grama de radium — Mineirinho é um texto provocado pelo acaso, pelo contigente. No entanto, parece pontuar ou mesmo encaminhar tendências do processo de criação de *PSGH*, juntamente com *Receita de um assassinato (de baratas)*, texto publicado em agosto de 1960, na *Só entre mulheres* de Ilka Soares, e *A quinta história*, conto publicado em abril de 1962, duas edições antes da publicação de Mineirinho, na coluna *Children's corner*.

A relação intertextual e palimpsestual entre *Receita de um assassinato*, *A quinta história* e o romance já foram apontados por Mariângela Alonso (2013), seguindo a trilha dos estudos de Aparecida Maria Nunes (2004). Ambas as pesquisadoras observaram que a rede desses textos tem seu primeiro índice em obra mais antiga: *Meio econômico mas eficaz,* um escrito de Tereza Quadros para o *Comício* em agosto de 1952. Tanto Nunes como Alonso relacionam os textos devido à persistência da imagem da dona de casa no combate à praga doméstica. Para Alonso (2013, p.9), essa persistência adquire ainda maior relevância por Clarice escolher inserir *A quinta história* na coletânea *A legião estrangeira*, apenas oito meses depois do lançamento de *PSGH*. Nenhuma das duas pesquisadoras mencionadas, no entanto, verifica as conexões que identificamos entre essa imagem da dona de casa que luta pela higienização do lar e a voz feminina que clama contra a injustiça social e a perversão do poder da justiça. Essa será a principal contribuição para os estudos de *PSGH* que pretendemos oferecer.

A despeito de a história da produção artística não ser um processo linear, como nos alertou Salles (2008, p. 37), e embora seja impossível localizar tanto o início do ato da criação como seu fim (já que publicar não encerrar a criação, a qual continua subrepticiamente até que outro texto manifeste esse gesto inacabado), cedamos à tentação de historiar essa rede para melhor analisá-la. Comecemos, por um *Meio econômico mas eficaz*, de agosto de 1952. O escrito parece um objeto absolutamente banal. É uma indicação de um método vantajoso para combater infestações de baratas. Sua banalidade, no entanto, era apenas aparente, já que a obra ressurge quase exatamente oito anos e oito dias depois, na página de Ilka Soares no *Diário da Noite*. *Meio econômico mas eficaz* reencarna em *Receita de assassinato (de baratas)*. Entre uma e outra versão, o conteúdo e a forma vão perdendo sua aparente banalidade, como apontam as análises de Nunes (2004) e de Alonso (2012). Às observações das autoras adicionamos uma: o título provocativo da versão de 1960 elimina o chamariz pragmático da primeira versão, instaurando uma camada de autoironia no texto e certo componente satírico na relação entre quem escreve e quem lê a coluna.

A ironia é ainda maior se considerado o contexto de ressurreição da obra: a seção *Laboratório de Feitiçaria*, em que receitas de iguarias culinárias e de cosméticos caseiros receberam tratamento retórico inédito nas participações jornalísticas clariceanas (NUNES, 2004, p. 11 – 12). A imagem que intitula a seção tem divertida ambiguidade: tanto acena para a mulher que executa as receitas a promessa de maravilhosos poderes sobre a natureza como caracteriza a própria escritora como uma Medeia que pode fazer a juventude reencanar naqueles a quem destina sua boa vontade e seu caldeirão.

A escolha da expressão reencarnar para denominar o processo palimpsestual de resgate de um texto em outro tem elevada importância na compreensão que propomos dos processos e do objetos artísticos desenvolvidos por Clarice Lispector. Verificamos no ato de criação e nas criaturas textuais clariceanas o procedimento linguístico-cognitivo que Rancière (1995, p. 48) chama de figura cristã. Segundo Rancière, os personagens dos textos fundamentais da religião cristã, diferentemente dos personagens dos textos que perservam o imaginário religioso pagão, são figuras de uma única e mesma verdade. Nos textos bíblicos, uma imagem encarna em si o

que se anunciou no passado e se anuncia encarnada no futuro: Noé que salva o povo escolhido escapando pela água que traga os infiéis, Moisés que salva o povo escolhido escapando pela água que traga os infiéis, Abraão que ascende e faz a Aliança com Deus, Cristo que ascende e refaz a Aliança com Deus. A figura cristã, por isso, pode ser considerada uma forma de, em *mise en abyme*, reiterar, infinitamente, a Palavra e sua Verdade. Já nos textos do imaginário religioso pagão, as figuras, para Rancière, são alegóricas: cada deus e cada herói representa uma qualidade ou defeito humanos, cada estória representa, metaforicamente, hábitos, eventos e valores sociais.

Se, como biógrafos e críticos especializados já apontaram, e como sugere a crítica de processos (SALLES, 2008 e 1998), a criação literária de Clarice Lispector é uma continuidade em que o novo achado, o novo texto, é simultaneamente o velho perdido, desmontado e ressucitado num caldeirão de arte mágica, de feitiçaria literária, essa criação é um processo de figuração cristã, uma representação em abismo mais ou menos disfaçarcado de uma palavra e de uma verdade. Como metalinguisticamente Clarice reflete em *A quinta história*:

> Esta história poderia chamar-se ‘As estátuas’. Outro nome possível é ‘O assassinato’. E também ‘Como matar baratas’. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem. (LISPECTOR, 1999a, p. 74)

Assim, a literatura de Clarice tem esse elemento de compreensão e de enuciação — esse *logos* — que dá diferentes carnes, faz mundana, o que é uma essência única intemporal — algo próximo ao que em latim se chamou *theos*. E esse objetivo é um objetivo clariceano: “O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno” (LISPECTOR, 1999b, p. 127). No entanto, esse logos, esse *theos* encarnado em palavra literária, não é mais Verdade, posto que sua criação é justamente a reorganização de uma verdade comunitária, com a qual se alterca. Sendo literatura, essa encarnação figurativa é também alegoria do mundo. Seu ato criativo é menos a transubstanciação de um objeto pronto que se ilumina numa epifania, do que uma odisseia reflexiva da alma rebelde, que desmantela as velhas leis e valores éticos e estéticos e que pode incitar a edificação de leis e de valores novos.

Que leis e valores poderiam estar encarnados e alegorizados em simples textos sobre a mortandade de baratas? A ironia identificada no título do texto de Ilka Soares de 1960 é o primeiro índice para a construção dessa resposta. Escrever uma receita para assassinato, ainda que de baratas, tem seu quê de banalização. Se a vítima do assassinato for uma barata, receitar, isto é, indicar e ensinar a matar é uma ação que não provoca espécie na comunidade, e pode ocupar o mesmo espaço do ensino e aprendizagem da sedução, do cuidado com a beleza, com a alimentação e com o lar.

Os índices seguintes foram averiguados em *A quinta história*, reencarnação da receita de matar agora na forma de conto. Dois anos depois, a receita de Ilka Soares foi integrada a uma narração em primeira pessoa enunciada pela dona de casa — quiça leitora daquela coluna — que executa a receita (e as baratas). O título é uma referência metalinguística: a narradora escreve cinco versões da mesma diegese, ou escreve cinco diegeses de uma mesma situação. Cada narrativa parece conter e ampliar as anteriores, acrescentando, nessa sobreposição palimpsestual, novas camadas de verdade — e uma reflexão metaficcional sobre a própria história dessa relação entre baratas, donas de casa e assassinato na trajetória escritural de Clarice.

A primeira narrativa revive a aparente inocência e pragmaticidade do texto de 1952, recebendo título de equivalente teor pragmático: *Como matar baratas*. A intervenção palimpsestual aqui é a mudança do gênero e do autor implícito. A segunda, tal qual o texto de Ilka Soares, ironiza a inocência superficial da primeira e denuncia sua perversidade. Novamente o título relaciona os textos, pois o segund relato do conto chama-se *Assassinato*. Porém, a ironia e a denúncia da perversão desse segundo movimento do conto são mais profundas e ácidas que aquelas feitas no escrito do *Laboratório de Feitiçaria*. A narradora de *Assassinato* denuncia a existência em si de um "mal secreto" (LISPECTOR, 1999a, p. 74) que a guia — mal que Yudith Rosenbaum (1999, p. 202) relaciona à própria figura da barata "mal secreto que roía a casa" na imagem do conto. Figurativamente, a barata encarna o mal secreto que é preciso extirpar: mal que, no entanto, reencarnará sempre no outro, visto que encarnado naquele que busca matá-lo.

A crueldade dessa figura que busca o assassinato amplia-se no texto seguinte, *Estátuas*, em que a narradora se concentra na observação e descrição do cadáver das vítimas. A quarta narração, sintomaticamente sem título, é também o relato da tomada de consciência da protagonista, que vislumbra na eterna repetição do ato de matar as baratas uma ameaça a si mesma. Percebendo-se tentada pelo prazer de matar, a narradora vê-se diante do dilema: continuar a matar baratas, disfarçando o que é uma satisfação perversa na alegação de que é um ato necessário para o bem estar da família, ou preservar a alma da perversão. O desfecho dessa narrativa tem sua carga de ambiguidade: a narradora anuncia que a casa fora dedetizada: um disfarce da satisfação do desejo que salva temporariamente a autoimagem da protagonista com a transferência do assassinato para outra mão. O dilema ficará em suspenso até que o mal secreto se insinue novamente, na casa e na alma da narradora.

A quinta narrativa do título do conto é a história sem história, a história esvaziada, a história sem meio nem fim. Constitui-se apenas do nome: *Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia*, surreal, à moda dos enigmáticos títulos dos quadros de René Magritte, e da abertura, comum a todas as diegeses anteriores “Começa assim: queixei-me de baratas” (LISPECTOR, 1999a, p. 76). História a ser completada em outra obra, ciente de ser produto de um processo eternamente inacabado? É possível, tanto que Clarice escolheu para compor o título a grafia história e não estória. Estórias terminam no fim; história é um processo existencial cuja delimitação só existe como artificialidade do raciocínio.

O leitor de *A quinta história*, presencia, então, quatro assassinatos em massa (de baratas) consecutivos. Por isso divide com a narradora, o prazer perverso de matar, prazer que culturaliza o ato. Na natureza, matar é uma ação sem sentido. Os seres matam porque faz parte de sua programação biológica matar, matar os mantém vivos. Na cultura, no entanto, matar é uma ação dotada de sentidos, que precisam ser legitimados pela comunidade. Se o ato de matar contraria a organização comunitária dos sentidos e das sensibilidades, ele torna-se crime. Matar uma barata é um dos atos legitimados, pois a vítima é considerada não humana, insignificante e perigosa. Quanto mais distante do que se reconhece como humano, mais inocente *a*

priori é o ato de matar. O problema da punibilidade ou não do ato, o problema do crime e do castigo, é que se torna necessário saber o que é um ser humano.

Em abril de 1962, portanto, Clarice Lispector criou uma assassina (de baratas) sádica, que mata repetidamente sua vítima, em gozo perverso simbólico e também consciente. Em junho de 1962, ao refletir sobre o fuzilamento de Mineirinho e sobre a justiça, Clarice constata esse mesmo sadismo naqueles que se livraram de Mineirinho. E eles não são apenas os indivíduos que dispararam contra o bandido os treze tiros que o alvejaram e que despejaram seu corpo numa ribanceira. É também toda a sociedade que se alivia e se felicita com sua morte, mas que hipocritamente se horriza apenas contra a brutalidade do fuzilamento. O primeiro e o segundo tiros, afirma Clarice (1999b, p. 124), se fazem ouvir com alívio: o facínora morreu e isso é bom. Mas a continuidade dos tiros sugere que aquela morte é mais que matar para ficar vivo, aquela morte é antinatural. Há alguma coisa que “no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada” (Ibid.). O quinto tiro, assim como o sexto “me cobrem de vergonha” (seria por isso que a quinta história não prosseguiu? Por vergonha?). Daí além, o caso é uma abominação: “o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina” (Ibid.).

Menos de um mês separou a sequência de assassinatos fictícios (de baratas) e *A quinta história* e o assassinato real (de Mineirinho), embora o intervalo entre uma e outra publicação sugira espaço maior. Em menos de um mês, Clarice se alterca com a sociedade em comoção com a morte de Mineirinho, mas que perversamente traçara-lhe o caminho do crime exercera o poder de puni-lo. Para Clarice, esse era o seio da questão: as leis são naturalmente perversas, pois que exercitam o poder de homens sobre outros homens. Essa constatação fundamenta-se nas próprias palavras da jovem Clarice estudante de Direito. Em 1941, Lispector redigiu suas *Observações sobre o fundamento do direito de punir*, colaboração para a revista acadêmica *Época*. Essas observações negavam a existência de um direito de punir, afirmando, em seu lugar, um poder de punir, poder emanado da hierarquia social. Em suas palavras “acima dum homem há os homens, acima dos homens nada mais há” (LISPECTOR *apud* MOSER, 2009, p. 163).

Entre 1962 e 1963, essas duas mortes, esses assassinos e essas vítimas, em algum momento, fundem-se tomam um o corpo do outro. A barata inocente e o homem culpado, ambos escória, ambos corpo a se marginalizar em nome da saúde da comunidade familiar e a da comunidade social. Barata-homem: figura velha na literatura, que em nova metamorfose alegórica e figurativa se reencarna. Homem reduzido a barata, nova velha tragédia histórica encarnada. O documentário de Peter Cohen *Arquitetura da destruição* reporta incisivamente: a ideologia nazista foi uma organização biológica, política e social dos sentidos do mundo baseada na sanidade e na estética, princípios correlativos e equivalentes. Segundo essa ideologia o limpo, o são, é evoluído e belo. O grotesco e o impuro são ameaças à saúde coletiva, ao corpo do povo, e devem ser exterminados em prol da sanidade social. O partido nazista promoveu em massa dedetizações nos espaços coletivos. Dedetizações com gás — o mesmo gás usado no extermínio dos grandes males secretos da sociedade alemã: os judeus, os deficientes, os doentes, os negros. Fatos nos quais verificamos a extensão perversa da constatação de Roberto Schwarz (1981, p. 65) sobre *A metamorfose* de Kafka: “uma barata é uma barata, o que dito de negros ou judeus, ganha sentido mais concreto”. Baratas, negros e judeus, três seres equalizados em impureza, três seres equalizados em insignificância, três seres igualmente reduzidos, pelos mesmos métodos, a lixo que se joga ribanceira a fora — como Mineirinho.

Um grama de radium — Mineirinho, portanto, é um pico na rede de criação de *PSGH*. Todavia, pouco mais de um ano separam a publicação da crônica do início da escritura do romance, o que nos leva a considerar que algum outro elemento catalisou o fim da gestação do processo e o início do parto do novo texto. Revisando a biografia de Clarice, esse catalisador talvez tenha sido sua viagem ao Texas em 1963, pois foi na ocasião do retorno dessa excursão que a escritora, em três meses, redigiu o romance, o primeiro em oito anos.

De que maneira essa viagem, uma participação em um congresso de literatura, poderia determinar a efetiva fusão das vítimas de Clarice? Aqui só podemos especular e inferir. Observando o contexto americano da segunda metade de 1963, deduzimos que a viagem promoveu a feliz coincidência da pessoa certa, a escritora

em reorganização de sentidos éticos e estéticos de suas imagens literárias, ao lugar certo, o país em reorganização de sentidos éticos e estéticos da imagem de sua população. Em 1963 a sociedade americana discutia sua Constituição, regida sobre princípios tão racistas quanto as leis proclamadas pelo partido nazista durante a II Guerra. Em 1963, as cidades americanas dispunham-se em guetos e bairros, um espaço urbano que reencarnava a organização das cidades europeias do fim dos anos 1930. Porém a lição do traumático conflito fora aprendida e no lugar das impotentes vítimas da higiene racial nazista, a história americana daquele fim de 1963 era protagonizada por afrodescendentes que exigiram a afirmação de seus direitos. Emblematicamente, o ano de publicação de *PSGH*, 1964, é o ano em que a Lei de Igualdade Civil americana foi assinada e o ano da concessão do Nobel da Paz a Martin Luther King. A vitória da coletividade não ocorreu, porém, sem derramamento de sangue, havendo muitas vítimas de crimes de ódio promovidos por organizações como a Ku Klux Klan (em cujo histórico também consta a perseguição a judeus e a católicos), muito atuante no Texas para onde Clarice viajara.

Se é improvável que no Brasil Clarice estivesse alheia ao que ocorria nos EUA, visitar o Texas possivelmente tenha sido uma provocação impactante e direta à sua experiência humana. E é assim que chegamos a *PSGH*, essa encarnação irônica de um movimento de paixão, um sofrimento que deveria ser dotado de sentido pela fé e pela esperança na promessa soteriológica do Cristo, (NUNES, 1995, p. 69), mas cuja redenção não pode ser feita senão na carne e na Terra. Porque “acima dum homem há os homens, acima dos homens nada mais há”. Porque “O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno”. E porque “não estou falando do futuro, estou falando de uma atualidade permanente. E isto quer dizer que a esperança não existe porque ela não é mais um futuro adiado, é hoje” (LISPECTOR, 2009, p. 147 – 148).

Por isso, a paixão escrita por Clarice não é de Cristo, mas de G.H., paixão terrena e não divina, dona de casa que continua eliminando baratas por seu medo, por seu nojo e para seu alívio, que continua dando-se conta do prazer obtido na liberação do instinto assassino. G.H. é a dona de casa de *A quinta história*, que continua a viver o dilema, sendo que este, agora, é outro, imensamente mais profundo: o de saber ser

sua vítima não uma barata, mas uma pessoa. Pois a barata é a figura encarnada do objeto de desejo destrutivo ausente: a empregada doméstica Janair.

Observe-se: Janair, a empregada negra, é, tanto quanto os ativistas do movimento americano, protagonista de seu destino. Antes de sua imagem física ser aludida no romance, conhecemo-la por suas ações: ela se despedira. Janair toma a iniciativa de não mais ser subalterna, empregada, liberta-se do vinculo empregatício. Ainda antes disso, era já ousada, pois foi uma "numa ousadia de proprietária" que a levou a intervir no sentido e na organização do quarto de empregada, reservado por G.H. a uma função de depósito. Quarto a que G.H., num movimento higienista que reencarna todas as dedetizações já mencionadas aqui, propõe-se limpar — e onde terá o encontro fatal com a barata. O primeiro choque contra os sentidos e sensibilidades de G.H. é justamente descobrir a limpeza imaculada do lugar, a destituição da "função de depósito" e elevação ao status de morada de gente. Depósito: eis a perfeita imagem do gueto, espaço de confinamento em que as pessoas são reduzidas a coisas, ou, como costumava comparar a propaganda nazista analisada por Peter Cohen, reduzidas a animais.

G.H. determina-se, desde o início do romance, a limpar o quarto de empregada, higienizá-lo. O imundo, que é proibido pelas leis e pelos regulamentos — "era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender" (p. 58) —, para G.H. é também o feio, aquilo que nunca reformou a própria imagem. Esse dado, aparentemente fortuito, é de grande importância na encarnação figurativa e alegórica que constrói G.H. Dessa mulher sabemos apenas, realmente, a profissão: é uma artista, uma esteta, para quem o valor da beleza era meio e fim. Artista e esteta como os grandes líderes do partido nazista.

A personagem, no entanto, não é a encarnação disso que se convencionou conceber como o mal em forma de gente. Se assim fosse, G.H. não viveria sua paixão, mas sim seu júbilo. G.H. não é uma encarnação do racismo autoconsciente e orgulhoso: é a encarnação do homem e da mulher que se horroriza ao tomar consciência de seu ódio racial e de sua capacidade de matar simbolicamente. É a encarnação da dona de casa de 1964 que não se atreve a assinar o que diz, que é Clarice operária e artista e é sua leitora e seu leitor, desde então encarnados no

mesmo corpo. Mais ainda: é a encarnação do homem e da mulher que desnaturaliza o discurso da superioridade do homem sobre homem, esse que não dá o direito, mas o poder de punir, pois se reconhece o outro. É a encarnação daquela voz que falava em primeira pessoa sobre a consciência do crime que foi a morte de Mineirinho; e por isso *PSGH* é o primeiro romance de Clarice em primeira pessoa.

Não sendo esse romance a história do júbilo de G.H., mas de sua paixão, é impossível para ela sair ilesa da experiência de encontro profundo com o outro. Experiência que lhe dá a revelação: “Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue um homem” (p. 174), que torna reconhecível o que é o ser humano sob todos os disfarces.

Esse não sair ilesa representa-se, de maneira relevante, na perda dos parâmetros estéticos para o julgamento do mundo, parâmetros incapazes de avaliar o que não é contingente, o que é essencial. Essa perda vivida pela protagonista transforma a experiência antiestética do encontro entre G.H. e o objeto-figura da ideia de grotesco e de impureza, em uma experiência ética: “perdi o medo do feio. E essa perda é de uma tal bondade.” (Idem, p. 19). Sem medo, sem repulsa pelo feio, encarnado definitivamente na barata, e prefigurado no desenho feito por Janair na parede do quarto de empregada e nas próprias feições da empregada, G.H. vivencia a bondade e a solidariedade, base do amor cristão evocado em seu imaginário. Sua forma de organizar o mundo, através de valores estéticos superficiais, é substituída por uma forma de organizar o mundo através de valores metafísicos, aqueles que se voltam à essência das coisas.

Eis o miolo do romance, a transformação pessoal, fruto desse reconhecimento, figura reencarnada da denúncia da hipocrisia e omissão das classes ditas superiores, que protestaram a morte de Mineirinho, mas “Só depois que um homem é encontrado inerte no chão, sem o gorro e sem os sapatos” percebe que esquecera “de lhe ter dito: também eu” (1999b, p. 125).

Uma alteração importante nesse encontro do outro que ilumina a própria hipocrisia e que é uma novidade de *PSGH* é o contato direto com esse outro em seu momento

de agonia. A paixão não é apenas de G.H., mas também da vítima, que ela observa morrer. Nos textos anteriores, não se presencia a morte da barata. Também a narradora da crônica não vê a morte de Mineirinho, apenas ouve os tiros. Por sua vez, o olhar de G.H. encontra com o olhar da barata, quando a semelhança entre a barata e "uma mulata à morte" (p. 55) se fixa em sua consciência. É nesse exato instante que a fusão das figuras de todos os textos anteriores se efetiva. E é nesse momento que G.H. descobre que todas as três figuras: a barata, Janair e ela própria, G.H., são, debaixo do disfarce, a mesma matéria de vida. O encontro do olhar é o momento em que um homem morre com o décimo terceiro tiro, aquele que também "me assassina — porque eu sou o outro" (1999b, p. 124). Abaixo das aparências e das contingências: "tudo está vivo e é feito do mesmo" (p. 71). A massa branca que irrompe das entranhas da barata em agonia é a matéria da vida, assim como era matéria da vida o que se perde da carne aberta de Mineirinho em *Um grama de radium*. Nessa descoberta da matéria neutra da vida feita por G.H., reencarna-se o desejo de uma comunhão irônica, às avessas, não com o sublime, mas com o imundo. A hóstia é, ao fim e ao cabo, uma massa branca, símbolo do sacrifício do corpo. Mas essa hóstia é também símbolo do sacrifício do espírito de G.H.. Pois, para fazer essa comunhão com o baixo, que na essência é também o elevado, G.H., como a flor drummondiana, precisa furar a dureza das suas estruturas cognitivas e ideológicas, precisa atravessar a náusea e o ódio.

No entanto, como "acima dos homens nada mais há" e o que Clarice deseja é o terreno (e por isso o apartamento de G.H. é figurativa e alegoricamente reduzido, em sua percepção, a ruínas), a comunhão com o divino da matéria viva é impossível para a personagem, que não supera a náusea e desmaia. Ela não pode recorrer nem à experiência de purificação dos pecados, nem à experiência da contaminação do seu ser, pela inversão perversa dos signos, o corpo de Cristo substituído pelo corpo da barata. A decisão aqui, novamente, é ética: tornar G.H. uma com o outro, unificar, cessaria o conflito cognitivo e a responsabilidade de se repensar frente a ele. É uma utopia que não se pode vislumbrar no mundo para o qual Clarice escreve. O difícil aprendizado de G.H. precisa se perpetuar numa eterna vigilância que esquadrinha as aparências. Lembra-nos Foucault (2007, p. 99 – 100) que a filosofia estoica já alertava seus discípulos a permanecerem vigilantes ao fato de que "um cavaleiro romano, um liberto, um escravo" eram simples "nomes oriundos

do orgulho e da injustiça". Essa doutrina filosófica talvez tenha sido uma das primeiras correntes de pensamento a fazer o movimento de equalização do *logos* do *theos* ao *logos* do corpo do povo: os estoicos igualavam os homens por serem dotados de razão, capacidade compreendida como um deus "hóspede de um corpo mortal" (Id.). Reconhecer a igualdade divina dos seres implica abdicar da noção da própria superioridade, e abandonar o significado dado a todos os acessórios: a riqueza, o status, a beleza e os pareamentos e apartamentos sociais de todas as ordens.

Malograr a comunhão de G.H., além de responsabilizar a personagem por si, realizando o terreno que Clarice declara desejar no desfecho de Mineirinho, também responsabiliza o leitor. E não só porque G.H., como figura, é também esse que lê, que ajuda a personagem nascer das palavras. É também porque toda a experiência de G.H. é uma fala lançada por ela, personagem, e por Clarice, autora, em um debate. G.H. afirma estar "Tentando dar a alguém" (2009, p. 9), o que viveu, imagina interlocutores para dar direção ao discurso e, com isso, certo sentido ao que viveu. É um ato de combate à solidão (evocação do homem amado) e de pedido de perdão (evocação de entidades católicas, como que em prece). Sua diegese, uma confissão da lama viva e da escuridão que há em todos nós (LISPECTOR, 1999b, p. 126), como confissão, volta-se ao divino e ao terreno[4]. E essa diegese é uma fala lançada em busca de um diálogo, pois o romance é aberto e encerrado por uma sequência de seis travessões e espaços em branco antes da palavra inicial e após a palavra final. A ausência de uma voz extradiegética que conceda a G.H. sua fala e os espaços em branco, representação do silêncio, realizam no signo a ideia de que "acima dos homens nada mais há" e que aquele que fala é o responsável pela construção da própria história. O encerramento do romance com a mesma notação figurativa lança a palavra para a continuidade: o travessão é a figura operacionalizadora do diálogo, que permanece em espera.

Assim, *PSGH* é uma provocação: o que tem a dizer, após isso, sobre isso o leitor? O que ele fará depois de para ele se ter revelado a universalidade do homem e o vazio dos acessórios? Clarice Lispector provoca a responsabilidade do leitor, cúmplice de

[4] Remete à "espécie de pequena encenação judiciária" de que nos fala Foucault (2007, p. 66) como uma estratégia de meditação estoica sobre o fracasso para o desenvolvimento da conduta sábia.

seus assassinatos desde 1952, cúmplice da violência que esquece que a unidade divina dos homens e que os organiza no corpo social com base nos disfarces das imagens corpóreas encarnadas no mundo. Provocação que a feitiçaria artística de Clarice mantém, há cinquenta anos, reencarnando-se no corpo da literatura. Afinal, o que Clarice escreve, continua. E estamos todos enfeitiçados.

REFERÊNCIAS

ALONSO, Mariângela. Mulheres e baratas: Clarice Lispector na imprensa feminina. **III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade - Dilemas e desafios na contemporaneidade**, 2012. ISSN 978-85-62641-06-0. Disponível em: <http://www.iel. unicamp.br/sidis/anais/pdf/ALONSO_MARIANGELA.pdf>. Acesso em: 20 out 2014.

_____. Da receita ao romance: a barata no imaginário clariceano. **Cadernos de Pós-Graduação**, 2013. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_ Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/1sem13/Mariangela_Alonso.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2014.

ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter COHEN. [S.l.]: [s.n.]. 1989.

BASSO, Eliane Fátima Corti. **Revista Senhor:** modernidade e cultura na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2008.

FITZ, Earl E. O lugar de Clarice Lispector na história da Literatura Ocidental. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, p. 31 - 37, 1989.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. 3, 2007. 43 - 72 p.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Renata Gonçalves. A revista Senhor e seus desdobramentos literário-culturais. **Boletim de Pesquisa NELIC**, v. 9, n. 14, p. 261 - 271, 2009.2.

GOTLIB, Nadia Batella. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). **Remate de Males**, Campinas, n. 9, 1989. 139 - 145.

_____. Clarice Lispector. **Instituto Moreira Salles**, 2010. Disponível em: <http://claricelispectorims.com.br/Facts>. Acesso em: 17 jul. 2014.

HELENA, Lúcia. Opiniões fortes, seres em solidão e ficções em desassossego. **Verbo de Minas: letras**, Juiz de Fora, v. 9, n. 17, jan./jun. 2010. 65 - 74.

HOMEM, Maria Lúcia. **No limiar do silêncio e da letra:** traços de autoria em Clarice Lispector. São Paulo: Boitempo: Edusp, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. **1930:** a crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.

LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: LISPECTOR, C. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. p. 74 - 76.

_____. Mineirinho. In: LISPECTOR, C. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. p. 123 - 127.

_____. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACHADO, Regina Helena de Oliveira. Crime e desistência nos textos de Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 9, 1989. 119 - 130.

MATOS, Anderson. O sensacionismo de Fernando Pessoa em Água Viva de Clarice Lispector. **Nau Literária - Revista eletrônica de crítica e teoria de literatura**, Porto Alegre, v. 3, n.2, p. 1 - 12, jul/dez 2007. ISSN 1981-4526. Disponível em http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/download/5070/2925.

MOISÉS, Carlos Felipe. Clarice Lispector: ficção em crise. **Remate de Males**, Campinas, v. 9, p. 153 - 160, 1989.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac-Naify, 2009.

NOLASCO, Edgar Cézar.; SILVA, William Borges da. Clarice Lispector midiática. **Anais do I Encontro do Grupo de Estudos Interdisciplinares de Literatura e Teoria Literária – MÖEBIUS**, p. 1 - 10, 2010. ISSN ISSN 2178-5597. Disponível em: <http://www.ufvjm.edu.br/site/moebius/files/2011/04/Edgar-Cesar-Nolasco-e-Willian-Rol%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 28 out 2014.

NUNES, Aparecida Maria. Clarice Lispector jornalista: primeiros textos, páginas femininas e entrevistas. In: _____ **Anais do 3º Congresso ABRALIC - Limites**. São Paulo; Niterói: EDUSP; ABRALIC, 1995. p. 167 - 172. ISBN 85-314-0290-5.

_____. Receitas de Sedução nas Páginas Femininas de Clarice Lispector para O Diário da Noite. **Portcom - Portal de Livre Acesso à Produção em Ciências da Comunicação**, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/153014491157157231103193922632876115749.pdf>. Acesso em: 12 out 2014. Trabalho apresentado no IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

_____. Uma aprendizagem ou as páginas femininas de Clarice Lispector. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 25, p. 267 - 290, 2008.

_____. Sem botar banca, Clarice escreve e aguenta o Brasil. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 33, p. 60 - 73, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem:** uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. A escrita da paixão. In: NUNES, B. **A clave do poético - ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 217 - 229. organização e apresentação Victor Sales Pinheiro.

_____. A paixão de Clarice Lispector. In: NUNES, B. **A clave do poético - ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 199 - 216. organização e apresentação Victor Sales Pinheiro.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete [et al]. 1ª ed. Rio de Janeiro: 34, 1995.

ROSENBAUM, Yudith. A ética na literatura: leitura de "Mineirinho", de Clarice Lispector. **Estudos avançados**. 2010, v. 24, n. 69, p. 169 - 182. ISSN 0103-4014.

_____. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 41, março/maio 1999. p. 198 - 206.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. 1ª ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

_____. **Redes de criação:** construção da obra de arte. 2ª ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Para além da história social. In: SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 215 - 232.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: SCHWARZ, R. **A Sereia e o desconfiado**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53 - 57.

_____. Uma barata é uma barata é uma barata. In: SCHWARZ, R. **A Sereia e o desconfiado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 59 - 72.

SILVA FILHO, Jairo Justino da. A consciência em crise na narrativa de Clarice Lispector: leitura de A paixão segundo G.H. , 2010. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2010/teses/Tese_Jairo-Justino.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2014. Tese de Doutorado.

SILVA, Carlos Augusto Moraes. Um charlatão ou um negador? Questões sobre o narrador e a representação do outro de classe em A hora da estrela de Clarice Lispector. **Entreletra**, Araguaína, v. 3, p. 13 - 25, jan./jul 2012.

SPINELLI, Daniela. A posição do narrador, Rodrigo S. M., em A Hora da Estrela, de Clarice Lispector. **Fronteiraz - Revista Digital do Grupo de Pesquisa O Narrador e as Fonteiras do Relato**, mar. 2008. ISSN 1983-4373. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Artigo_de_Daniela_Spinelli.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2014.

VIEGAS, Ana Cristina. Clarice Lispector e a profissão de escritora no Brasil. **Anais do XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura**, 2012. Disponível em: <http://www.telunb.com.br/mulhereliteratura/ anais/wp-content/uploads/2012/01/ana_cristina_viegas.pdf>. Acesso em: 02 nov 2014.

WALDMAN, Berta. “Não matarás”: um esboço da figuração do crime em Clarice Lispector. **Remate de Males**, Campinas, n. 12, 1992. 95 - 100.