

ASPECTOS BARROCOS DO ROMANCE DE CLARICE LISPECTOR

Os aspectos barrocos da obra de Clarice Lispector têm sido bastante mencionados pela crítica. Já em 1946 Gilda de Mello e Souza, tecendo comentários a respeito de *O Lustre*, fala da "majestade barroca" com que a romancista "avança pelos problemas mais complicados, tentando resolvê-los."¹ Entretanto, esse traço da ficção de Clarice permanece até hoje insuficientemente esclarecido. Decorridos mais de trinta anos da observação de Gilda de Mello e Souza, Olga de Sá, citando-a, comenta que "o problema do barroco no estilo clariceano, já antes acenado, deve ser abordado com mais amplo fôlego."²

Julgamos, pois, oportuno tentar contribuir para o estudo desse aspecto da obra, examinando especialmente um ângulo que nos parece totalmente negligenciado pelos especialistas: o do uso de dados de informação científica como matéria prima para a elaboração de imagens orgânicas, responsáveis, em grande parte, pela coesão de *A Paixão segundo G.H.*³

Para uma colocação mais ampla, antes de focalizar fatos específicos, gostaríamos de lembrar que os traços barrocos da ficção clariceana colocam-na na linha dos escritores brasileiros contemporâneos em cuja obra o barroco, como tendência espontânea de certos temperamentos artísticos, ressurgiu triunfante. Basta citar aqui os nomes de Jorge de Lima, Guimarães Rosa, Drummond, Murilo Mendes e, especialmente em *Sonetos Antigos*, Abgar Renault.

Em Clarice, as afinidades com os grandes escritores barrocos da literatura mundial transparecem já nos temas. A dúvida sistemática em relação à possibilidade do conhecimento, a visão da verdade como algo que sempre inclui o seu oposto, a preocupação com a precariedade da aparência, constantes na ficção da escritora, são citados, por exemplo, por Frank J. Warnke, como elementos temáticos básicos de toda a poesia barroca européia.⁴ Inseparáveis desses elementos é o uso de paradoxos, oxímoros, antíteses paralelas, típicos do estilo de Clarice como do dos grandes poetas e prosadores barrocos.

Em *A Paixão segundo G.H.*, são inúmeros os paradoxos e oxímoro-

ros. Sintagmas como "mansa loucura" (p. 11), "aterradora liberdade" (p. 9), "vivificadora morte" (p. 11-12), "gozo horrendo" (p. 118), encontram-se a cada momento. Também se espalham por todo o romance períodos como os que citamos abaixo, onde o jogo de expressões contrastantes resulta numa tensão equilibrada:

Toda revelação súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância. (p. 12)

Também constitui um nítido traço barroco a tentativa de ultrapassar os limites da linguagem por meio de paralelos sugestivos de efeitos próprios da escultura, da pintura e da música.

Esse recurso, explorado especialmente em *Água Viva*, caracteriza cada vez mais o estilo de Clarice Lispector a partir de *A Paixão segundo G.H.* A título de ilustração, destacamos, nesse romance, o contraste obsessivo, continuamente repisado, entre a clareza ofuscante do quarto de Janair e a penumbra protetora do resto do apartamento. Símbolos da revelação mística da narradora, e de sua recusa inicial de enfrentar a realidade a sua volta, esses elementos contrastados, "clareza natural do que existe" (p. 14) em contraposição às "misturas de sombras que preludiavam o living" (p. 26), lembram os efeitos do claro-escuro, freqüentes, entre outras, na pintura barroca.

Torna-se imperativo mencionar também o tratamento da metáfora. Como os poetas marinistas, gongóricos, eufuistas, metafísicos e outros cultores do barroco, Clarice evidencia o gosto por metáforas onde se explora a surpresa conseguida pela dissemelhança, mais que pela semelhança, dos elementos implicitamente comparados. A apresentação da barata como o "objeto de grande luxo", a "noiva de pretas jóias... toda rara", é, a princípio, tão chocante como o uso da pulga como símbolo da união dos amantes no célebre poema de Donne.⁵

Entretanto, como já dissemos de início, é outro o aspecto da metáfora clariceana que pretendemos fixar neste capítulo, como contribuição para o estudo dos traços barrocos de sua ficção.

Referimo-nos a um fato específico. No passado, os grandes expoentes do barroco usaram, como ponto de partida para suas imagens, termos transplantados da astronomia, da alquimia e da geografia - ou outras áreas de estudo - de sua época. Da mesma for -

ma, Clarice Lispector usa dados tomados à ciência moderna.⁶ Longe de conferir a sua obra um tom naturalista - como acontece, por exemplo, com os romances de Huxley - eles contribuem para o efeito de "estranhamento", do sentido de perplexidade despertado pela obra de arte renovadora.⁷ Isso acontece especialmente nos casos em que a informação científica subjacente às imagens, desconhecida dos leigos, fere, em Clarice, uma nota tão exótica como os dados retirados da fantasiosa *História Natural* de Plínio pelos eufuistas ingleses no século XVI.

O transe da narradora G. H. no quarto de sua ex-empregada, durante o qual passa em revista todos os valores de sua vida até então, é, em grande parte, transmitido por meio de uma rede de imagens densamente interligadas.

As originárias de informação científica, examinadas a seguir, incluem, sem dúvida, as mais importantes. A zoologia, a biologia, a física e a geologia são as ciências geralmente usadas como fonte para essas imagens, que constituem "um constante elemento amalgamador, um veículo de coesão... no emaranhado do mundo ficcional."⁸ Lentamente, o leitor é levado a enxergar, no inseto repugnante, uma imagem, primeiro da empregada, depois do amado, depois da própria narradora, a escultora G. H., e, finalmente, da realidade última.

Contribuindo para esse efeito, exploram-se vários fatos revelados pela zoologia. Ela classifica a barata entre os mais antigos e primitivos fósseis alados sobreviventes na terra. Essa ligação com a história remota da vida no planeta combina bem com a estrutura temporal do romance. Como já tivemos oportunidade de observar, G. H., na sua meditação, mergulha, não só no próprio passado individual, mas no de toda a história do homem e do planeta que habita. Daí as repetidas alusões à antiquíssima existência da espécie representada pela barata individual da narrativa de G.H.: "ela era tão velha como um peixe fossilizado. Era uma barata tão velha como salamandras e leviatãs. Ela era antiga como uma lenda." (p. 51)

Sobre as baratas em geral, G. H. recapitula os fatos evidenciados pela biologia:

... elas eram obsoletas e no entanto atuais... elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros... o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e

se arrastando vivas... elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois o grande recuo das geleiras... Há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas. (p.44)

G. H. menciona muitas vezes os "olhos facetados" (p. 51) do inseto, simbólicos da múltipla visão que deseja alcançar. Num dos muitos textos em que se identifica com a barata, ela atribui a si própria o mesmo tipo de olhos: "Quando chegara a noite, eu ficara resolvendo sobre o aborto resolvido, deitada na cama com os meus milhares de olhos facetados espiando o escuro..." (p. 88). Referindo-se às larvas, com as quais também se identifica, reporta-se, com toda certeza, ao processo de reprodução da barata; os filhotes, que só adquirem consistência e cor escura em contacto com o ar, são larvas brancas e moles quando saem dos ovos. Eis as palavras de G. H.: "Nesse destino infinito,... eu e nós como larvas nos devoramos em carne mole." (p. 117)

G. H. refere-se também a sua "nudez de barata, que tem mais olhos que boca" (p. 113). Isso lembra outro fato revelado pela zoologia: na barata, a boca é recuada na cabeça, em vez de projetada para a frente ou para baixo, como na maioria dos insetos. Outro detalhe anatômico bastante curioso é que a cabeça da barata, como a do escaravelho, é usualmente escondida, em cima, por uma projeção semelhante a um escudo. G. H. compara essa projeção a uma máscara, que é, ao mesmo tempo, a identidade, perdida pelo pecado, recuperada pelo amor:

O único destino com que nascemos é o do ritual. Eu chamava "máscara" de mentira, e não era; era a essencial máscara da solenidade. Teríamos de pôr máscaras de ritual para nos amarmos. Os escaravelhos já nascem com a máscara com a qual se cumprirão. Pelo pecado original nós perdemos a nossa máscara. Olhei: a barata era um escaravêlho. Ela toda era apenas a sua própria máscara. (p. 112)

Outro dado real sobre a anatomia da barata é que as antenas dela podem ser divididas em mais de trinta segmentos diferentes. G. H. não o desconhece:

E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma

cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma ... (p. 52)

Essa citação nos reconduz à sugestão de um objeto contendo várias camadas superpostas - equivalente ao palimpsesto de Proust - subjacente às imagens centrais do romance. As camadas de tecido da barata lembram as da cebola, bem como os estratos da terra e os andares do edifício de G. H. Tudo isso, como evidencia a leitura do livro, liga-se ainda à forma narrativa e ao tratamento pluridimensional das categorias de tempo e espaço.

Outra imagem derivada das ciências - da botânica tanto quanto da zoologia - é a do *planctum*, ou *plancton*. Ela aparece no texto onde G. H. lembra o mal-estar da gravidez, proveniente da circunstância de que, então, seu organismo alimentava um outro, como o *plancton* alimenta a fauna marinha:

enquanto eu olhava os manequins fixos e sorridentes, eu estava cheia de neutro *planctum*, e abria a boca sufocada e quieta... O *planctum* me dava a minha cor, o rio Tapajós é verde porque seu *planctum* é verde. (p. 88)

Planctum ou *plancton* é um nome genérico para a comunidade de pequenos animais e vegetais que vivem em suspensão nas águas doces, salobras ou marinhas. No oceano, o *plancton* é comparável às pastagens, pois fornece alimento para quase todos os animais marinhos, e, por isso, indiretamente, também para o homem. A imagem pode ser ligada ainda à idéia de civilizações vindouras, englobadas na abrangente dimensão temporal do romance: o valor alimentício das reservas marinhas mal começa a ser estudado, e o *planctum* pode vir a ser a principal fonte de alimentos do mundo, em razão de sua abundância e alta produtividade biológica.

Na cena culminante do romance, G. H. força-se a pôr na boca a massa branca expelida pelo corpo da barata. Começa a suar. Equivale para esse suor ("aquela coisa viscosa") a uma série de imagens relativas à manutenção da vida: *pneuma*, *pabulum vitae*, o próprio *planctum*, bem como a da chuva, portadora da água, indispensável à vida.

Pabulum vitae, ou *pabulum vitae*, significa, evidentemente, "alimento da vida", enquanto *pneuma*, originalmente "sopro", "hálito" era associado, na medicina antiga, com a vida. A idéia oposta de doença, que *pneuma*, paradoxalmente, também expressava, sugere o

fato de que G. H., achando a vida na nova condição espiritual marcada pelo gesto simbólico, tem, por isso mesmo, de matar o seu antigo eu, tornando-se, como dirá mais tarde, a "assassina" de si mesma. O paradoxo reflete o mundo do romance, onde os opostos se conciliam, como na experiência dos místicos. Tudo isso pode ser deslindado do texto abaixo, onde outras imagens de origem científica, provenientes da biologia, encontram-se entrelaçadas:

... avancei um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma.

A raiz de meu cabelo amolecia aquela coisa viscosa que era o meu suor novo... que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. Aquela suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lento no meu mais antigo caldo de cultura, o suor era *planctum* e *pneuma* e *pabulum vitae*, eu estava sendo, eu estava me sendo. (p. 159-160)

Essa cadeia de imagens, conduz ao trecho onde G. H. lembra o período da gravidez, aludindo ao fato de que, em certo ponto de sua evolução, o embrião humano tem características de peixe:

Pelas ruas sentia dentro de mim o filho que ainda não se mexia... E quando entrara no restaurante e comera, os poros de um filho devoravam como uma boca de peixe à espera. Quando eu caminhava, quando eu caminhava eu o carregava. (p. 87)

Outro grupo de imagens, também tomadas de empréstimo à biologia, inclui "célula-ovo", "protoplasma" e "ectoplasma". G. H. com para a cegueira do amor a de uma célula-ovo, a célula sexual feminina de todos os animais e vegetais. Essa, nos animais, é levada dos ovários ao canal central do útero pelas trompas de Falópio, evocando a analogia de uma pessoa cega conduzida passivamente por mão alheia. Daí a comparação contida na pergunta de G. H.: "Que amor é este, tão cego como o de uma célula-ovo?" (p. 15)

A imagem da célula-ovo pode ser associada com a da barata, em sua qualidade de inseto fóssil, pela idéia de um processo milenar de evolução. A base molecular da sexualidade resultou de um antiquíssimo processo evolutivo que data dos inícios da vida na terra há bilhões de anos atrás. Essa associação com um passado remoto lembra de novo o duplo mergulho de G. H. no passado, o dela própria e o de toda a espécie.

O protoplasma, outra imagem derivada das ciências biológicas -

cas, foi outrora considerado a substância básica de toda matéria viva. Contemplando a barata esmagada, G. H. sente-se como se se de frontasse com a própria vida, representada pelo protoplasma: " o que eu via era a vida me olhando. Como chamar de outro modo aquilo horrível e cru, matéria prima e plasma seco..." (p. 53)

A alusão ao protoplasma leva-nos a outra, feita ao octoplasma, denominação do citoplasma exterior, a porção da célula entre o núcleo e a membrana que o limita. A narradora imagina a personalidade como a parte primordial do ser, tão essencial à vida como a substância que constitui as células, as unidades estruturais básicas dos seres vivos. G. H. refere-se à própria substância do seu ser quando menciona o que chama "a minha presença de ectoplasma". (p. 27) A imagem tirada da biologia tem aqui um interesse especial, pois coexiste com outra, ligada ao ocultismo, ou ao espiritismo: chama-se ectoplasma a substância misteriosa que, segundo os espíritas, é expelida pelo corpo de um medium em transe, para a materialização dos espíritos mortos. Esse segundo sentido adapta-se bem à natureza mística do transe de G. H.

No mesmo texto, a palavra "ectoplasma" ocorre referindo-se às fotografias de G. H., outra imagem recorrente, que obviamente representa o eu inatingível, a parte central da personalidade, geralmente oculta, mas, de alguma forma, revelada pelo processo fotográfico. Antes de sua experiência mística, a narradora negligenciara esse âmago de seu ser. Só conseguia vislumbrá-lo nos seus instantâneos fotográficos:

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revela-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo; ao revelar-se o negativo, também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência. (p.27)

G. H. refere-se vezes sem conta às suas "fotografias escuras e sorridentes" (p. 60). O adjetivo *escuras* sugere o mistério do seu ser, em cuja essência os instantâneos de G. H. de certa forma parecem penetrar. No processo fotográfico, só a ação combinada do processamento químico e da luz penetrando pela lente pode produzir uma imagem permanente. Da mesma forma, a experiência mística, simbolizada pela extrema claridade do quarto de Janair, conduz G. H. à descoberta de seu próprio eu. A luz intensa do quarto é a primeira surpresa lá reservada a G. H.: "em vez da penumbra confusa

que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz". (p. 33) Essa luz ofuscante contrasta com as "fotos escurecidas" e também com a habitante dos recessos escuros do guarda-roupa, a barata - um dos efeitos recorrentes de claro-escuro, sugestivos da pintura barroca, já mencionados no início deste trabalho.

Dedicaremos agora alguma atenção às imagens derivadas da geologia, da física ou da química.

G. H. alude ao desmoronar de seu mundo interior como um "desabamento de cavernas calcárias subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas" (p. 40). Isso mais uma vez aponta para a imagem central, o objeto de muitas cenas, subjacente às imagens da barata, da cebola e do edifício. Do seu apartamento de cobertura, enquanto contempla o fundo do prédio, G. H. medita que "ali poder-se-ia pesquisar urânio e dali poderia jorrar petróleo". (p. 31) A alusão ao urânio, elemento radioativo contendo muitas vezes mais energia que todos os depósitos recuperáveis de combustíveis fósseis, evoca associações com as armas nucleares. Ligado ao fato de que os andares do edifício também representam, como revela a leitura, as classes sociais, isso sugere o perigo de uma revolução iminente. Na ampla perspectiva temporal do romance, sugere também a ameaça de um holocausto atômico. G. H. menciona reiteradamente "o desmoronamento de todas as construções" (p. 99), isso é, de todos os sistemas de organização tanto pessoal como social:

essa construção ia-se saturando de si mesma: ia ficando cada vez mais compacta... O acúmulo de se viver numa superestrutura tornava-a cada vez mais pesada para se sustentar no ar.

Como um edifício onde de noite todos dormem tranquilos, sem saber que os alicerces vergam e que, num instante não anunciado pela tranquilidade, as vigas vão ceder porque a força de coesão está lentamente se dissociando um milímetro por século. E então, quando menos se espera... o fragor do sólido que subitamente se torna friável numa derrocada. (p. 64-65)

O debate que G. H. prevê está também dentro dela mesma. Ela fala do "desmoronamento de minhas civilizações e de minha humanidade" (p. 99), a que a imagem da ameaça de explosão latente na imagem do urânio também se refere. A simultânea alusão ao petróleo, que se encontra nos poros das rochas sedimentares nas pro -

fundezas da terra, insinua a descida às "camadas subterrâneas" da mente, bem como à riqueza de lembranças ali escondidas.

O petróleo é mencionado repetidas vezes. Entre outras, ele aparece na passagem sobre a "pré-história de um futuro", onde a narradora se imagina vivendo "hoje do petróleo que em três milênios ia jorrar". (p. 103)

Pode-se lembrar aqui que o petróleo é um combustível fóssil, conhecido há mais de cinco mil anos, usado já pelos assírios e babilônios perto dos vazamentos naturais do Eufrates. Isso mais uma vez rememora a imagem da barata, o inseto fóssil, e a múltipla estrutura temporal do romance, que abrange o passado e o futuro.

Com esse último feixe de imagens derivadas das ciências podemos citar um texto contendo informação curiosa sobre a formação de terrenos do deserto:

os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável... no próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de várias civilizações: há sete mil anos... naquela "região do medo" desenvolveu-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo. (p. 105)

Aqui, a informação geológica e arqueológica está ligada à justaposição dos antônimos *secura/umidade*. Além de voltar a enfatizar a idéia recorrente de uma mística conciliação de opostos, o par *umidade/secura* relembra toda a estrutura semântica do romance. De fato, o uso dos adjetivos "seco" e "úmido", como esperamos demonstrar em estudo posterior, representa os polos contrários da imanência e da transcendência, entre os quais a narradora se dilacerava, na agonia de sua "paixão". Os conjuntos de imagens estudados aqui como um dos traços barrocos do estilo de Clarice Lispector estão, pois, estreitamente entrelaçados nos vários estratos da obra, funcionando como um de seus elementos estruturadores principais. As diversas correlações estabelecidas constituem, assim, um notável exemplo do que Umberto Eco chama "o super-sistema de relações estruturais homólogas", baseada nas quais a obra de arte adquire um novo status como super-signo.⁹

NOTAS

1. MELLO E SOUZA, Gilda de. "O lustre", em *O Estado de São Paulo*. 14/07/1946.
2. SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda; Lorena, Faculdades Integradas Tereza D'Ávila, 1979. p. 32.
3. LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* 6a. ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1975. Todas as citações neste trabalho referem-se a essa edição.
4. A conceituação de barroco, e de alguns de seus traços característicos, subjacentes a este capítulo, é, no conjunto, a implícita na "Introduction" de Frank J. Warnke em *European Meta-physical Poetry*. Clinton, Mass., The Colonel Press, The Elizabethan Club Series, 2, 1974, 1a. edição, 1961.
5. DONNE, John. The Flea. In: *Songs and Sonnets, Donne's Poetical Works*. H.I.C. Grierson (ed.) Vol I, London, Oxford University Press, 1912.
6. Os dados de informação científica utilizados para este estudo foram pesquisados nos artigos pertinentes da Encyclopaedia Britannica, *Macropaedia*, 15a. ed., 1979.
7. O conceito de "estranhamento", latente em toda a crítica literária desde Aristóteles, foi explicitado pelos Formalistas Rusos e desenvolvido pelos Estruturalistas de Praga. O termo indica um certo efeito estético, conseguido com vários artificios, por meio dos quais a percepção, normalmente embotada pela familiariedade, é aguçada. O destinatário da mensagem artística é levado a perceber os objetos do mundo ficcional "como se os estivesse vendo pela primeira vez". O conceito de "estranhamento" continua ligado a diferentes abordagens críticas mais recentes. Veja-se, por exemplo, a interpretação do que Ingarden chama "aspectos esquematizados", por E.H. Falk: "There is a type of aspects whose function is to bring about a novel and quite unexpected phenomenal appearance of objects which we

have become accustomed to seeing in a traditional and everyday appearance". Eugene H. Falk. *The Poetics of Roman Ingarden*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1981. p. 108.

8. A citação traduz as palavras de Jakobson a respeito da metáfora da estátua na obra de Puskin. Roman Jakobson. *The Statue in Puskin's Poetic Mythology*. In: *Puskin and his Sculptural Myth*. Tradução de John Burbank, The Hague, Mouton, 1975.
9. ... in a work of art a super-system of homologous structural relationships is established rather as if all levels were definable on the basis of a single structural model which determined all of them. But every system ruled by that deviational matrix is not only homologous to the others so ruled. Where this is the case, a work of art might be an admirable complex of interconnecting structures, but it would not necessarily have any particular semiotic status. However, on the basis of this structural arrangement of mutual homologies, the work of art seems to acquire a new status as a *super-sign-function*. Umberto Eco. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press, First Middland Book edition, 1979, 3/7/6, p. 271.

REPRODUÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA
1980