



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE

NATÁLIA FELIX AMARAL

**A PAIXÃO DE G.H. OU O SOFRIMENTO SILENCIADO DE JANAIR: conflito
de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector**

Campo Grande/MS
2018

NATÁLIA FELIX AMARAL

A PAIXÃO DE G.H. OU O SOFRIMENTO SILENCIADO DE JANAIR: conflito de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz

Campo Grande/MS
2018

A515p Amaral, Natália Felix.

A paixão segundo G.H. ou o sofrimento silenciado de Janair: conflito de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector / Natália Felix Amaral. Campo Grande: [s.n.], 2018.
83f.; 30cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Ravel Giordano Paz.

1.Literatura 2.Historiografia literária. 3. Crítica. 4. Autores. I. Título.
CDD 23.ed. 800

NATÁLIA FELIX AMARAL

A PAIXÃO DE G.H. OU O SOFRIMENTO SILENCIADO DE JANAIR: conflito de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof^a. Dr^a Suzi Frankl Sperber
Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Suplente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Ramiro Giroldo (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 2018

Às milhares de Janaires que construíram esse país em silêncio e sofreram a dor de terem seus filhos mortos sem a misericórdia da mídia. À Cláudia, à Marielle, ao Amarildo e ao Vinícius. A Todas as vítimas que morreram por não aceitarem e, principalmente, não se calarem diante da realidade cruel. À Clarice e sua sensibilidade que resistem às inúmeras tentativas de abordagem superficial de sua obra.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, FORA TEMER, pois um país não pode viver sob o jugo de quem quer vendê-lo.

Todos os agradecimentos são insuficientes para retribuir o apoio, a confiança e as boas energias que inúmeras pessoas me prestaram durante a época de mestranda. Espero poder retribuir a cada uma delas. O mundo tem se tornado cada vez mais árido e competitivo – algo para o que nunca estarei pronta – tais pessoas, no entanto, figuraram como um oásis de compreensão e apoio, no qual pude retomar forças para realização das tarefas necessárias para a conclusão desta etapa.

À família, que perdoou todas as ausências dos momentos em comunhão, bem como o não comparecimento em datas importantes e o desleixo com as relações humanas, acarretado pelo acúmulo das minhas tarefas de mestranda e professora, compromissada com uma educação básica de qualidade. Obrigada mãe, irmã, irmãos e cunhado, sempre dispostos a me ajudarem naquilo que for necessário, independente de quanto esforço isso represente. À minha irmã agradeço também por dividir comigo o sonho de uma educação humanizadora, emancipadora e ao alcance de todos: em definitivo um exemplo que busco sempre seguir. É muito reconfortante poder compartilhar com ela os acontecimentos trágicos que nunca deviam acontecer a uma criança, mas acontecem o tempo todo, e que eu não aguentaria guardar no peito.

Ao companheiro Paulo, pelas horas, noites, pelos dias e pelas semanas de apuro, revisão não remunerada e pelo imenso amor que me dedica. Pela compreensão, pela parceria, pelo apoio e por nunca me negar ajuda. Sem você isso talvez fosse possível, mas seria também muito mais doloroso e talvez só se desse com a ajuda da temerosa indústria farmacêutica. Rs. Obrigada, amor meu!

Ao orientador Ravel pela generosidade com que me orientou por essas veredas, pela compreensão e pelo apoio com que se dispôs a ler meus escritos e criticar no intento de melhorá-los, mantendo sempre o tom cordial e humano. Por ter aceitado me orientar, ainda que o processo tenha sido turbulento pelo acúmulo de tarefas a que me vi ligada. Ele merece muitas linhas de agradecimento por ser um “orientador raiz”. RSRS

À Ana Arguelho que, ainda na graduação, me apresentou uma nova Clarice, forte e engajada, que enviesou meu olhar sobre sua obra. Tenho certeza de que esta versão é melhor que a anterior, apresentada na qualificação, já que suas 13 páginas de observações atentas e aprofundadas contribuíram sobremaneira para este trabalho crescer. Muitíssimo obrigada, querida Ana!

Ao Fábio Dobashi, pela participação na banca de Qualificação e também por ter me aceito, ainda como aluna especial, na disciplina “Tópicos em Literatura Brasileira” durante a qual pude escrever o projeto de mestrado, tendo sido de grande importância na escolha do objeto e da autora a ser pesquisada. Mais uma pessoa que nunca me negou críticas construtivas.

Ao querido amigo e mestre Julio Xavier Galharte, que sempre se dispôs a ler o trabalho, dar conselhos e realizar as melhores revisões possíveis – de quem invejo, aliás, a habilidade de manejo da língua e da literatura. Devo agradecer à UEMS pelo professor e

amigo que ela me deu; uma pena que os novos “letristas” da instituição não tenham a chance de conhecê-lo.

Ao Daniel Abrão, eterno coordenador disposto a salvar os acadêmicos dos apuros da academia, sempre disposto a uma leitura atenta de nossa produção, de quem nunca ouvi negativas quando requisitei auxílio e que foi essencial para que eu pudesse finalmente defender esta dissertação. “Obrigadas” nunca serão suficientes.

Aos coordenadores do mestrado, Susylene Araújo e Márcio Maciel, pela eficiência e pela paciência que me dedicaram. Também estendo estes agradecimentos à Marlúcia, secretária do mestrado, pelos mesmos motivos.

Às colegas de mestrado, Isabelle Tanji e Jaqueline Borges, com quem pude dividir as agonias, os medos e as frustrações deste percurso.

Por fim, agradeço e dedico esta dissertação a Massaud Moisés que nos deixou não sem antes contribuir para a formação dos acadêmicos da área de letras que, muito comumente, começam a trilhar as veredas da análise literária pelos caminhos que seus livros apontam.

“A POSSÍVEIS LEITORES

*Este livro é como um livro qualquer.
Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas
por pessoas de alma já formada.
Aqueles que sabem que a aproximação,
do que quer que seja, se faz gradualmente
e penosamente – atravessando inclusive
o oposto daquilo que se vai aproximar.
Aqueles pessoas que, só elas,
entenderão bem devagar que este livro
nada tira de ninguém.
A mim, por exemplo, o personagem G.H.
foi dando pouco a pouco uma alegria difícil;
mas chama-se alegria.”*

(Clarice Lispector, *A paixão segundo G. H.*)

FELIX AMARAL, N. *A paixão de G.H. ou o sofrimento silenciado de Janair: conflito de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector.* 2018. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir os aspectos formais utilizados por Clarice Lispector para tratar de questões ligadas à desigualdade social em um livro que antecedeu a consagrada *A hora da estrela* (1977), que é *A paixão segundo G. H.* (1964). O exame desse texto se deu com o aporte teórico de György Lukács, base para a discussão acerca da dissolução formal do romance cujos índices são buscados na obra clariciana em destaque. Recorremos a outro autor para assimilar o conceito de alteridade social, Mikhail Bakhtin (de quem se assimilou também o conceito de objetificação de personagens). A leitura sistemática dos escritos lispectorianos revelou a recorrência de personagens desfavorecidos sempre marcados pelo silêncio, apresentados de maneira que seus defeitos fossem proeminentes e por quem o narrador nutre, senão ódio, desprezo. Além disso, também marcam suas caracterizações, símbolos animais, próprios da escrita de Clarice, que apresentados pela via escatológica, reforçam a reflexão sobre o natural e o cultural, fazendo ver que a humanização é um processo não imanente ao homem, mas fruto das relações sociais que o conformam.

Palavras-chave: Clarice Lispector. Alteridade. Desumanização. Desigualdade social. Silêncios.

FELIX AMARAL, N. *A paixão de G.H. ou o sofrimento silenciado de Janair: conflito de alteridades e resistência do oprimido em Clarice Lispector*. 2018. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2018.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the formal aspects used by Clarice Lispector to deal with issues related to social inequality in a book that preceded the enshrined *A hora da estrela* (1977), which is *A paixão segundo G.H.* (1964). The examination of this text came with the theoretical contribution of György Lukács, the basis for the discussion about the formal dissolution of the novel whose indexes are sought in the prominent Clarician work. We have recourse to another author to assimilate the concept of social alterity, Mikhail Bakhtin (from whom was also assimilated the concept of objectification of characters). The systematic reading of Lispector's writings revealed the recurrence of disadvantaged characters always marked by silence, presented in such a way that their defects were prominent and by whom the narrator nourishes, if not hatred, contempt. In addition, also mark their characterizations, animal symbols, typical of Clarice's writing, which presented by the eschatological way, reinforce the reflection on the natural and the cultural, showing that humanization is a process not immanent to man, but fruit of relationships that conform it.

Keywords: Clarice Lispector. Alterity. Dehumanization. Social Inequality. Silences.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	----

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surge do desejo de dar voz a uma inconformidade impregnada nas linhas de Clarice Lispector (1920-1977), bem como da vontade de fazer ver aquilo que a organização do paradoxal dentro de sua prosa parece gritar. Há uma intensa disposição aqui para ouvir o que a galeria de personagens desvalidos, recorrentemente retratados de maneira silenciosa e cativante, parece dizer por meio de suas aparições. Este trabalho, resultado da leitura sistemática da obra lispectoriana, foi embalado pela necessidade de “traduzir” certo eco impetuoso, causado pelo choque de alteridades, por meio do qual a questão social se introduz furtivamente, infiltrando-se na brecha da redoma fissurada em que vive a personagem típica de Clarice.

A obra de Lispector possibilita vários níveis de leitura, porém o leitor desavisado tende a se manter apenas na superfície da diegese, perdendo aquilo que mais preza a autora: a entrelinha. Uma marca que perpassa toda sua produção é justamente o cuidado de não dizer tudo, suscitando muitos “subentendidos”. Esta camada mais profunda guarda os sentidos que sugerem uma visão acerca do mundo e das relações sociais que extravasa, e muito, o lugar-comum da personagem de classe média repetidamente construída em seus livros. É hipótese desta pesquisa que a presença de personagens advindos de classes sociais desprovidas nos textos lispectorianos seja uma das maneiras que a autora utilizou para tratar das questões ligadas à desigualdade social. Exemplos disto não faltam: Macabea¹, a criança chata² cuja “chatice” nada mais é que fome, Mocinha³, Mineirinho⁴, entre outros, produzem nas obras em que aparece a cisão entre o país dos abastados e o

¹ Macabea (personagem nordestina que foi morar e trabalhar no Rio de Janeiro) representa o trabalhador brasileiro explorado, o migrante expulso de sua terra natal pelas dificuldades e miséria que ali subjagam o homem. Saindo de seu território, constrói as grandes cidades do país e produz sua riqueza sem merecer, porém, o trato digno por parte dos habitantes destas cidades, sofrendo toda sorte de preconceitos e desenganos. (*A hora da estrela*, 2017).

² Tal criança é representada na crônica “Crianças chatas”, publicada no *Jornal do Brasil* em 19 de agosto de 1967, e retrata um diálogo entre mãe e filho, moradores de rua, no qual a criança pede a sua mãe alimento para saciar sua fome e esta, sem ter o que oferecer ao filho, ralha com ele e ordena que durma. (Presente no livro *A descoberta do mundo*, 1999).

³ Mocinha, do conto “O grande passeio”, é uma mendiga maranhense no Rio de Janeiro. Já no fim da vida, mora de favor na casa de estranhos que um dia decidem que não lhe darão mais abrigo e a abandonam em uma estrada de Petrópolis, tal como se faz com cachorros quando estes não servem mais ao dono. (*Felicidade clandestina*, 1998).

⁴ Mineirinho talvez seja o personagem por intermédio do qual a reflexão sobre a realidade e a brutalidade da polícia brasileira se faça de modo mais pungente na obra de Clarice; foi um ladrão que desafiou a polícia do Rio de Janeiro na década de 60. Figura controversa, era querido pelos pobres por ser espécie de Robin Hood brasileiro por ter fugido da cadeia diversas vezes antes de ser assassinado em uma emboscada com treze tiros. (*Um grama de radium – Mineirinho*, publicado na revista *Senhor* em junho de 1962).

dos miseráveis. Quando aproxima personagens de camadas tão distintas, Clarice evidencia suas diferenças, formadas através de processos sociais complexos. Lançamos mão do conceito de alteridade presente em Bakhtin para melhor compreender esta relação.

A alteridade seria a diferença constituinte do outro e também do eu, conceitos indissociáveis. Esta diferença, por sua vez, não pode ser generalizada, pois cada novo texto tem o seu novo outro; construído num sistema que seleciona as características a serem atribuídas a esse ser, sempre numa relação de distinção com o eu. No caso de Clarice, o “eu” é a narradora e, especificamente em *A paixão segundo G.H.*, o outro é Janair. Aqui não cabe conceber o outro como coisa, matéria dura e imutável, mas como entidade perpassada por elementos sociais e históricos que lhe diferenciam por estarem sempre presentes tal como espectros, além de ser inconcebível que o eu consiga apreender completamente o outro, já que sua interioridade nunca será plenamente visível. Esses elementos extradiegéticos têm de ser levados em conta em sua análise para que não se julgue a obra como um sistema autorreferente, desligado dos processos históricos que lhe dão esteio e densidade.

Elegemos como *corpus* central para a análise de tal ocorrência o romance *A Paixão segundo G.H.*⁵, publicado pela primeira vez em 1964; todavia outros escritos da autora, em sua maioria contos, também a apresentam e poderiam ser abordados em outros trabalhos enriquecendo a análise aqui proposta. Neste momento evita-se falar sobre esta obra de maneira mais delongada na tentativa de não tornar nosso texto repetitivo, haja vista que *A paixão...* será analisada no segundo e terceiro capítulos deste trabalho.

A paixão segundo G.H. se passa num dia de semana em que G.H. decide limpar o quarto de empregadas de sua cobertura após este ter sido desocupado pela empregada doméstica, Janair, que pedira demissão no dia anterior. G.H., que também é a narradora da história, deseja aproveitar este dia para executar uma faxina em seu apartamento antes da chegada da nova empregada. O quarto é escolhido como ponto de início da limpeza que não chega a ser concretizada: a narradora é impedida de realizar seu desejo de organização pelo choque desencadeado pelas mudanças que a empregada havia feito no local e pela presença de uma barata no interior de um guarda-roupa do quarto. Janair havia

⁵ *A paixão segundo G.H.*, 2009. A paixão neste caso faz referência ao calvário de Cristo, a seu sofrimento e não, como à primeira vista pode parecer, ao sentimento amoroso. As referências míticas estão presentes em inúmeras passagens dentro da obra que não serão tratadas neste trabalho por merecerem dedicação especial.

desenhado um mural em uma das paredes do quarto, tirado de dentro dele as quinquilharias que ali eram depositadas e deixado a janela aberta para que o sol entrasse no quarto. A barata é comida por G.H. e, pela experiência ali vivenciada, a narradora sofre modificações profundas na sua maneira de ver o mundo.

Aspecto central de seu texto, a epifania também mantém relações de sentido com a questão social dentro d'*A paixão...*. O termo “epifania”, segundo o E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, tem raízes no grego e significaria “mostrar, fazer aparecer”, relacionando-se às aparições dos deuses. O Cristianismo, contudo, passou a utilizá-lo para descrever a revelação do nascimento de Jesus Cristo e uma festa em comemoração a ela. Contudo, James Joyce seculariza tal conceito em seu romance *Stephen Hero* e lhe confere sentido literário:

Por epifania ele referia-se a uma súbita manifestação espiritual, presente quer na banalidade da fala ou do gesto quer num estado memorável da própria mente. Na sua opinião, cabia ao homem de letras registrar estas epifanias com um cuidado extremo, visto tratarem-se dos mais delicados e evanescentes dos momentos (JOYCE, 1948, apud CARDOSO, 2009).

A partir de então o termo passa a ser amplamente utilizado pela crítica literária significando um momento de revelação no qual se observa um caráter fugidivo e, na obra de Clarice especificamente, humanizante. É o momento no qual o personagem se vê diante de uma centelha de consciência que lhe desperta os olhos para o real. Na personagem clariciana, o retorno à realidade pós-epifânica comumente desvela o elemento agressivo do real. É o que se dá em “Amor” e *A hora da estrela*: naquele o refúgio do jardim botânico revela um espaço contrário ao esperado bucolismo, no qual árvores são visões aterrorizantes. Nesta, Macabea morre após seu breve momento epifânico. N'*A paixão...* não foi diferente: a obra é permeada por vários momentos epifânicos: quando G.H. se recorda da imagem de Janair, quando encontra o mural no quarto, o encontro com a barata, a manducação da barata, entre outros. Abordaremos apenas este último, pois os outros citados serão devidamente abordados e aprofundados posteriormente.

A manducação da barata, ou melhor, de sua matéria branca e neutra, figura na obra como momento em que a consciência do outro se instaura de maneira definitiva em G.H., sendo o clímax do processo epifânico anunciado ainda no trajeto da cozinha para o quarto,

mas que naquele momento ainda não se tinha concretizado e por isso era “um sinal mudo” o qual a personagem falhou em interpretar. A barata exerce a função de motor para tal descoberta; é ela que lhe impede de desviar os olhos, fazendo com que a personagem se deparasse com o inimaginável “já”:

- Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia. Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque com o momento chamado “já”. Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na matéria da vida. (LISPECTOR, 2009, p. 77-78)

Por intermédio do contato com o inseto, G.H. desloca seu foco (antes direcionado ao mural do quarto e ao ódio que supostamente Janair nutria por ela), constituindo-se também como expediente utilizado por Clarice para mudar o tom da obra, que até então apresentava em tom de naturalidade o destrato com subalternos e reverência à classe dominante. Podemos dizer que a barata descortina Janair, fazendo com que G.H. enfrente a realidade de exploração que a empregada vivia e se reconheça como exploradora de tal mulher. Desse modo, a diferença entre a Janair, empregada doméstica, e G.H., mulher que sente prazer em organizar, desaparecesse, como anuncia-se na epígrafe “Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não eu, que não resta nenhum eu para morrer” (LISPECTOR, 1999, p. 283). A partir dessas palavras inaugurais do romance, Clarice destaca que a alteridade e o encontro com o outro serão pontos essenciais à obra, subsidiando as análises aqui propostas, calcadas na contraposição entre duas mulheres completamente diferentes que caminham, mesmo que sem saber, para a aproximação.

Embora represente momento essencial à obra, o epifânico promove também uma reflexão a respeito da linguagem, permeado em grande medida pelo silêncio – como será abordado no tópico “A desumanização de Janair: silenciamento da trabalhadora e a condição servil”, presente no terceiro capítulo desta dissertação. Sobre tal identificação e o momento epifânico de manducar a barata, Olga de Sá diz que

a paixão não é só a experiência nauseante de ter comido da massa da barata; engolir a massa branca e insossa, como protótipo da matéria-prima do mundo, foi, sem dúvida, uma experiência vital. Narrá-la, porém, foi uma experiência limite, porque a manducação da barata levava G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem. [...] A paixão é a dor contra o hábito, que insensibiliza. É a vida, a totalidade, contra o ‘eu’, o puramente psicológico. (SÁ, 1993, p. 124-125)

Ao enunciar essa cisão entre o indivíduo e a totalidade, apregoando a epifania como forma de ruptura com o hábito insensibilizante e individualizante, Sá reveste tal momento com um invólucro social através do qual sujeito e totalidade retomam a unidade. O fato de este acontecimento se dar exatamente no quarto de empregadas onde Janair experienciou seu calvário durante o tempo em que trabalhou para G.H. potencializa o significado, tanto no sentido de unir os martírios pelos quais ambas passam quanto por aproximar essas mulheres que, a princípio, parecem de mundos completamente diferentes. A experiência da identificação completa com o outro se dá especificamente nesse vácuo grosseiro, em que se vê a miséria de um estômago vazio, onde tudo é despido de adorno e só apresenta utilidade prática. Esse universo tão diferente da elegância de sombras e umidade que se esforçara durante toda a vida para criar em seu apartamento-redoma reforça o sentido de contraposição entre totalidade, realidade, e o mundo íntimo de G.H., criado e mantido artificialmente.

O resultado desta experiência é a perda da terceira perna. Diferente de Jesus Cristo e seu calvário – com o que a obra estabelece uma relação paródica – ao invés de caminhar e alcançar a morte, G.H. sofre o desmembramento durante o percurso e conquista através do processo outro nível de consciência: “Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui.” (LISPECTOR, 2009, p. 10) – permitindo que a nova G.H. caminhe livre enfim. Este percurso torturante une início e fim da narrativa numa ciclicidade incrementada pela estrutura dos capítulos que sempre se iniciam com a última frase do anterior, enquanto seu começo e fim são unidos (além da questão conteudista representada pela perna perdida) pela utilização dos mesmos símbolos gráficos em igual quantidade.

Esta ciclicidade une-se ao sentido de ancestralidade próprio de Janair e do quarto, que durante o “delírio” de G.H. é pintado como ruína egípcia, deserto e outra série de palavras a reforçarem tal significação. Tal sentido une-se especificamente a Janair por G.H. não apresentar origens, ou melhor, renegar suas origens ao passo que tenta construir uma imagem ligada apenas à classe dominante, por meio da dissimulação de seu passado de infância pobre. Ao passo que a descrição da empregada ressalta suas características ancestrais ligadas aos ritos africanos evocados por seus traços (SÁ, 1993, p. 129), aumentando a oposição entre as mulheres mas também sugerindo que a completude das mesmas se daria na união entre elas – representada pela manducação da barata que substitui Janair na narrativa.

Outro ponto que merece atenção quando levamos em conta a questão cíclica da obra é sua epígrafe, transcrita nesta dissertação na página destinada exatamente à epígrafe – muito por transmitir os mesmos intentos despreziosos que aqui são propostos e outro tanto por ser uma importante chave interpretativa a desvelar os sentidos que a autora buscou promover com o romance, constituindo-se na abertura perfeita para as análises que buscamos fazer. Ao endereçar o trecho aos possíveis leitores, Clarice estabelece já de início um diálogo no qual elege a contradição como elemento fundante da obra, indicando o caminho pelo qual os leitores “de alma já formada” terão de passar para atingir as proximidades daquilo que se quer fazer entender. É significativo que “a aproximação, do que quer que seja, se [faça] gradualmente e penosamente – *atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.*” (LISPECTOR, 2009, p. 5, grifo nosso), pois é exatamente o que acontece com Janair a quem a aproximação se dá via G.H., seu oposto diegético, que não lhe constrói uma imagem justa ou detalhada: a empregada surge na obra pela voz de alguém que muito pouco a conhece, cujos olhos foram incapazes de olhar atentamente para ela a ponto de fixarem na memórias seus traços, que nunca havia reparado em sua boca ou sua condição. O caráter problemático da personagem narradora é explicitado desde então através do paradoxo: “A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma *alegria difícil*; mas chama-se alegria” (LISPECTOR, 2009, p. 5, grifo nosso); através deste choque de ideias contraditórias, Clarice parece nos alertar para a necessidade de lermos tal personagem enquanto contradição, a necessidade de desconfiarmos de todas as suas posições. Por fim, a autora destaca que “este livro nada tira de ninguém” (Id. Ibidem.), alertando que a tomada de consciência em relação ao outro e suas mazelas não diminui a experiência pessoal mas, ao contrário, representa a possibilidade de expansão da consciência para além do simulacro.

A forma utilizada por Clarice para produzir essa torrente de significados se apoia em meios narrativos complexos que, ao tornarem a obra aberta a diversas interpretações, também acabam por dificultar o ato de interpretá-la; em especial quando relacionado ao verificar contornos sociais no “seu invento de pura vibração sem significado senão o de cada esfuziante sílaba” (LISPECTOR, 1998, p. 11), como a narradora de *Água viva* classifica sua escrita e que reflete a de Clarice. Segundo Neiva Pitta Kadota, a fragmentação e a descontinuidade narrativas são dois elementos recorrentes em sua obra responsáveis por conferir ao universo diegético o andamento, um tanto caótico nós

diríamos, que este apresenta. Essa forma é a que melhor representa a tradução do mundo real para o ficcional, ao passo que

Esta se torna, portanto, a forma atual de veicular a imagem cindida e nervosa do mundo na narrativa ficcional, e assim procede o escritor que se nega aos padrões convencionais e já superados do passado, que abarcava o cosmo num desenvolvimento lógico dos fatos, substituindo-os por uma nova ordem linguística e diagramática e que, ciente da sua impossibilidade de traduzir orgânica e especularmente o universo em sua totalidade, busca na associação (ou dissociação) de fragmentos a montagem de um croqui apenas, exposto a sugestões e análise crítica do leitor. Nada é definitivo, nada é imposto, porque a nossa realidade é cambiável, e a sua face multiforme, e o homem do século XX vive em condições sociológicas mutantes e inteiramente adversas à harmonia e ao equilíbrio.” (KADOTA, 1997, p.76)

O narrador contribui sobejamente para a criação e manutenção deste cosmos único. No caso d’*A paixão...* temos uma narradora que não confia em sua habilidade para narrar o percurso profano que realizou até sua despersonalização e que também não merece total confiança do leitor, pois dissimula, organiza e mente para alcançar a imagem que julga ser precisa, em especial quando esta imagem é a de si mesma. Desta maneira a narradora participa como uma das peças criadoras da imagem “cindida e nervosa” na qual se vê inclusa⁶.

Mesmo tendo produzido esse conjunto de obras nas quais a questão social se apresenta de diversas formas e por intermédio de diferentes personagens, são numerosas as críticas que abordam sua produção levando em conta apenas aspectos subjetivos, ou que a enquadram como puramente existencialista, criando a imagem de uma autora desconectada da realidade e alienada. Afirmações como as de Benedito Nunes, em *O drama da linguagem* (1989), de que suas obras são desprovidas de contornos sociais e históricos por trazerem como característica a abstratificação⁷ que se abate sobre os personagens a ponto de torná-los exemplos generalizados do humano, podem ser inclusas nessa categoria e, por isso, serão aqui rebatidas. Ainda que fortemente marcada pela abstratificação, a correlação com períodos e acontecimentos históricos está presente e pode ser compreendida pela interpretação de outros elementos narrativos e, sobretudo,

⁶ Esta narradora parece responder ao processo de constantes desconstruções a que o sujeito extradiegético deste novo mundo está sujeito, representando também a instabilidade da consciência humana numa realidade em que verdades absolutas e ciências/saberes inquestionáveis não existem mais.

⁷ O termo é utilizado por Benedito Nunes para identificar a transformação de espaços banais em abstratos. Referindo-se ao quarto de empregada d’*A paixão segundo G.H.*, o crítico fala que ele perde suas características comuns para se tornar “um ponto de concentração do ser, um âmbito de compressão da matéria e da vida universais.” (NUNES, 1989, p. 115) sendo este um exemplo de processo de abstratificação.

pela leitura do conjunto da obra da autora que tornam visíveis, por causa da recorrência, tais questões. O próprio crítico nos apresenta aspectos formais que julgamos fazer o contraponto deste aspecto na obra: a forte presença de elementos escatológicos, a oposição entre natural e cultural rotineira e o “drama” que a linguagem representa nas obras; e mesmo o fato salientado por ele de Clarice ter escolhido o quarto de empregada para o desenvolvimento da narrativa pois, segundo ele, tal espaço representa a “parte de baixo da sociedade incrustada no seu topo” (NUNES, 1989, p. 115), através do que o sentido social da relação entre G.H. e Janair se expande. Por “drama” entende-se a reflexão sobre a utilização da linguagem apresentada ora por personagens, ora pelos narradores e sempre na construção da obra. Contudo, Nunes foi de grande valia a esta análise por ter explorado toda a obra de Clarice, buscando uma leitura global dela, a partir da qual consegue estabelecer recorrências formais e analisar elementos míticos e filosóficos presentes em todo seu percurso literário, servindo de norte às questões formais da escrita clariceana.

A mesma característica que o crítico aponta como impeditivo para a criação de contornos sociais para a obra é vista por outros como um aspecto singular de sua produção e, antes de impedir a leitura social, possibilita o alargamento de sentidos. A obra de Clarice é realmente marcada pela pouca referencialidade, que se constitui como elemento estruturante desta linguagem, pois, como diz Kadota (1997), Lispector quer revelar o mundo e não retratá-lo, porém isso não a torna desligada da realidade social, pois

Essa revelação se fará através de uma relação dialógica entre sua obra e o leitor, entre a arte e a sociedade. Para isso, um novo projeto literário de seleção e organização linguístico-estrutural se faz necessário, consistindo numa primeira etapa em um afastamento da realidade, ou de ilusão de realidade, que se tornou rotina, mesmice e que, por isso mesmo, oblitera a visão, e uma volta a ela despida do ranço dos clichês de sempre, com o sabor do novo e do estranhamento, cujo impacto faz acordar o que em nós estava adormecido, aniquilado pelo ramerrão cotidiano (KADOTA, 1997, p. 35).

A utilização do paradoxo e da antítese, também traço característico de sua obra, pode ser o meio narrativo utilizado para engendrar o choque de sentidos capaz de quebrar a rotina, como indica Neiva Pitta Kadota. A aproximação de sentidos contraditórios é meio de construção dos seres, espaços, relações entre os personagens e é constatada até mesmo na atribuição de seus nomes – para citar exemplos: Olímpico, namorado de Macabéa, não tem nada dos deuses gregos, muito menos os atributos físicos dos atletas

olímpicos; Mocinha⁸ é uma idosa banguela; Vitória⁹ é uma fazendeira que não consegue fazer sua terra produzir, na mesma obra temos ainda Martim um herói que na verdade é um assassino.

Ao analisar *A hora da estrela*, Ana Aparecida Arguelho de Souza afirma que a antítese é a figura de linguagem que melhor representa a contradição (SOUZA, 2006). Tal assertiva também é válida para outras obras, em especial, para a que aqui se analisa. A autora evidencia, com o aporte da teoria marxista, que a força responsável pelas contradições é o sistema capitalista que, mesmo estando numa esfera exterior à obra, reverbera em sua produção. Também assinala na produção de Clarice uma resistência contra-hegemônica, que denuncia as consequências do modo de produção de vida capitalista através da denúncia da desumanização pela qual passa Macabéa:

Porque é pela escassez que ela atesta o fracasso do humano, por meio do rompimento com a sintaxe tradicional, expressa no balbucio, nas respostas curtas, no diálogo reduzido e, até, no silêncio duro, mas sonoro, um silêncio icônico porque sugere o que se quer assinalar, sugere a impossibilidade de, na sociedade tecnológica, recompor o homem partido e solitário (SOUZA, 2006, p. 53).

A hora da estrela é uma obra especial dentro da produção literária de Clarice. Nela verificamos seu estilo final, maduro em todas as experiências formais que lhe acompanharam durante a vida literária. Talvez por isso, nela seja tão facilmente notada sua preocupação social. Ali tudo é organizado para fazer ver Macabéa e sua tragédia: o narrador áspero e falsamente enfadado, a personagem-negação, o silêncio, a cartomante e o Mercedes-Benz. Com essa obra, Lispector apresenta uma chave de leitura, desvelando seus segredos estéticos, assim como a barata de G.H. nos obriga a ver a parte mais crua da realidade.

Tais características formais criam um emaranhado de sentidos que, tal e qual a área movediça, prende o leitor e se modifica a cada nova incursão nessa densa floresta de signos. Assim como é impossível banhar-se duas vezes no mesmo rio, parece impossível reler *A paixão...* e interpretar da mesma forma cada paradoxo, pois a cada leitura mais uma camada vai se tornando visível, tornando-se necessárias várias leituras para a elaboração de uma espécie de mapa onde se registram os sentidos presentes na obra –

⁸ Mocinha, do conto “O grande passeio”, parte do livro *Felicidade clandestina*, 1998.

⁹ Vitória é uma das personagens femininas de *A maçã no escuro*, 1999.

trabalho que sempre soa infundável, pois inclusive há uma imensa quantidade de significados presos aos subentendidos alojados na entrelinha de que gostava tanto Clarice. Talvez seja essa característica que propicie as análises dos recortes, tão comuns no tocante à crítica de sua obra.

Como preza a boa obra literária, a escrita de Clarice tem muitas especificidades que merecem atenção. Consequentemente, as análises feitas por estudiosos sobre sua forma e suas implicações em seu conteúdo foram exploradas como guias das análises apresentadas em todo o trabalho. Destarte, as obras acima citadas, *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*, de Ana Aparecida Arguelho de Souza, *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, de Benedito Nunes, *A tessitura dissimulada: o social em Clarice Lispector*, de Neiva Pitta Kadota, foram utilizadas ao lado das obras da própria Lispector, funcionando como verdadeiros faróis indicando o caminho das pedras.

Tais publicações tornaram visíveis alguns aspectos narrativos utilizados por Clarice para subverter os sentidos dentro de suas narrativas, tais como o narrador que se coloca em posição oposta aos personagens mais socialmente desfavorecidos, como é o caso de Rodrigo S.M. analisado por Ana A. Arguelho mas que também ocorre com G.H. enquanto organizadora da narrativa; o tema da linguagem, presente em inúmeras obras de Clarice e com peso importante na caracterização de Janair, explicitada por Benedito Nunes em sua obra; e, finalmente, a fragmentação da narrativa que faz com que a questão social se apresente por meio de coágulos que, além de serem resgatados, requerem análise detalhada, como nos diz Neiva Pitta Kadota.

Sendo o objetivo central do trabalho demonstrar como a preocupação com a desigualdade social também está presente na trajetória literária de Clarice em obras anteriores a *A hora da estrela*, rebatendo críticos que ou só a reconhecem na história de Macabea ou a ignoram por completo; fez-se necessário refletir sobre a produção literária dando atenção especial à relação entre forma e conteúdo. Através da realização deste intento, tornou-se possível compreender os meios narrativos utilizados pela autora para construir uma obra que aponta, muitas vezes de forma subliminar, assim como demonstrar tais processos em sua diegese. *A paixão segundo G.H* foi elegida como objeto para a realização destes objetivos por expor a relação entre patroa e empregada de maneira singular.

Muitos dos procedimentos estéticos utilizados por Clarice concorrem para o que György Lukács (LUKÁCS, 2010) chama de “dissolução da forma romanesca”, que é processo potencializado por mecanismos naturalistas, calcados na exacerbada quantidade de descrições e análises, bem como na estratégia de uniformização dos personagens. Tais técnicas rebaixariam o ser humano representado no espaço diegético a um tipo médio, esvaído de originalidade e, em sua aplicação extrema, de humanidade; dentro deste paradigma, a crítica social seria tolhida em sua potência. Contudo, se observa na produção de *Lispector* que é por meio destes procedimentos que se constrói a crítica, sutil, que perpassa seu trabalho. Para melhor compreender o conceito e também refletir sobre o gênero romance, reconstruiremos, no capítulo 1, o processo por que passou o romance até chegar à estrutura que será posteriormente “dissolvida”. Tal reflexão também parece de grande importância ao se trabalhar com a referida autora, pois algumas de suas obras se apresentam de maneira que esse gênero não é facilmente reconhecido.

O conceito de dissolução da forma romanesca sozinho não consegue responder a todas as questões suscitadas pela obra clariceana no que tange ao seu conteúdo e à sua forma. Desta maneira, buscou-se uma perspectiva teórica capaz de preencher tais lacunas e compor, juntamente com György Lukács e Mikhail Bakhtin, um bojo teórico capaz de aprofundar a reflexão sobre a forma de *Lispector* e seus significados. Desta maneira, recorre-se a Jaime Ginzburg (2012) e outros pensadores para refletir acerca do poder formativo/influenciador das experiências coletivas de violência na forma de obras literárias. Além de apresentar conceitos verificados recorrentemente na obra de Clarice, esta perspectiva se adequa ao trabalho por estabelecer comparações entre a teoria produzida por pensadores europeus e sua ocorrência na literatura brasileira - analisando assim as experiências violentas coletivas específicas da realidade nacional

A questão espacial é significativa e foi concebida segundo a lógica de oposição que vigora por toda a obra. O apartamento é amplo, bem decorado, com abundância de móveis, fotos e cortinas, numa extensão de sombras e umidades que combinam com a “elegância” de uma cobertura - não se tratando, portanto, de um simples apartamento, pois da cobertura “domina-se uma cidade” (*LISPECTOR*, p.29, 2009). Em contraposição, o quarto de empregada é árido: demasiadamente iluminado pela luz solar, abriga somente dois móveis, uma cama esfarrapada e um armário esturricado pelo sol. O único ornamento é um mural em que se visualizam os contornos de um homem, uma mulher e um cachorro, que não tocam o chão ou o teto. Trataremos disso no capítulo 2 desta dissertação.

Já o terceiro capítulo será destinado a tratar da figura da trabalhadora e as condições que lhe são impostas no desenvolvimento de suas atividades. O romance retrata G.H. na sua experiência de se deparar com uma barata, no quarto de empregada de seu apartamento, logo após seu esvaziamento em decorrência da demissão de sua ocupante. Isso desencadeia uma tomada de consciência do conflito latente entre a proprietária do apartamento e a trabalhadora que ali dormia, finalizada apenas através da inesperada manducação da barata. Como é frequente em Clarice, a obra não apresenta variedade de ação ou nós narrativos que permitam grande quantidade de elementos para compor sua sinopse, pois uma das marcas de sua escrita é a forma como orquestra torrentes de significados, sensações e metáforas dentro da diegese. O enfrentamento do quarto vazio se apresenta como um pretexto para uma viagem em direção ao humano sob os escombros da sociedade. Apenas duas personagens dividem a narrativa, G.H. (a patroa) e Janair (a empregada), que havia pedido demissão no dia anterior e sem o cumprimento de aviso prévio. Assim, quando a narrativa se inicia esta não se faz mais presente, em termos físicos, no apartamento, mas paradoxalmente, cada vez marca presença no nível da espectralidade através da memória de G.H., que constrói, ao olhos do leitor, a imagem daquela, que ganha aos poucos nitidez e força.

Por possuir muitas camadas de leitura, *A paixão segundo G.H.* é passível de interpretações diversas. Muitas delas focam numa série de elementos narrativos, signatários do existencialismo ou mesmo sobre a questão feminina, e há, ainda, aquelas que a julgam desligada da realidade e sem nenhum tipo de crítica social – aqui podemos citar como exemplo de tais críticas as tecidas por Benedito Nunes¹⁰. Este trabalho, no entanto, visa discutir o social presente no romance, sem que isso seja impedimento para análise de outros elementos que coexistem em sua produção. A obra escolhida (que propicia ambos os tipos de análise, pois conta apenas com personagens femininas e tem forte viés existencialista) também apresenta a relação de trabalho doméstico, que é demasiadamente íntima por definição, afinal se dá no ambiente privado e restrito da casa da patroa. Tal relação de trabalho se mescla com a vida pessoal de ambas, criando uma intimidade ilusória, que é prontamente rompida na narrativa e revela as bases históricas através das quais este tipo de profissão se consolidou.

¹⁰ Em *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1989), Benedito Nunes diz que suas obras são desprovidas de contornos sociais e históricos por trazerem como característica a abstratificação, que se abate sobre os personagens a ponto de torná-los exemplos generalizados do humano (NUNES, 1989, p. 113).

Por fim, esta dissertação de mestrado tem como pretensão apresentar uma leitura da personagem Janair compreendendo-a como um signo da exclusão social da população negra, índice de reificação e, sobretudo, componente da luta de classes instaurada na relação patroa *versus* empregada. Com isso, objetivamos contribuir com a massa crítica acerca da autora e ampliar as possibilidades de reflexão sobre sua obra, desvelando na narrativa as bases para discussão a respeito do processo de constituição da sociedade brasileira. Move-nos o questionamento da história oficial quanto ao processo de transição do trabalho escravo para o “trabalho livre” no Brasil bem como seus impactos na sociedade atual. Entendemos a personagem como a revelação do engodo da assinatura da Lei Áurea enquanto solução única e definitiva da questão escravocrata, indo de encontro com o que é apregoado pela oficialidade em seu ímpeto de personalização histórica e desprezo pelo poder transformador das lutas coletivas. A opção de focalizarmos Janair pode parecer deslocada, uma vez que ela não é a personagem principal da obra. Contudo, por ser índice de tantos aspectos ligados ao âmbito social, em especial ao tema da negritude, silenciados por G.H., tal escolha justifica-se plenamente.

1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Assim como acontece a todos gêneros literários, há certa dificuldade em se delimitar a data exata do surgimento do romance. Alguns estudiosos reconhecem *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, como o primeiro da história e por isso fixam a data de aparecimento do novo gênero no século XVII. Contudo, outros, como o estudioso Ian Watt, consideram que ele tenha surgido no século XVIII com as obras de Richardson, Defoe e Fielding dentro de um movimento consciente das modificações operadas e do surgimento de novo gênero, suas obras eram diferentes em aspectos e essências daquilo que se produzia até então. O termo *romance* só teria sido convencionalizado no final daquele século (WATT, 2010). Neste trabalho, adotaremos a última perspectiva por ela não tratar de uma obra isolada, mas sim de um conjunto delas, composto por um grupo de autores, facilitando assim um panorama histórico acerca do gênero.

Ainda que não haja consenso quanto à data de surgimento, teóricos de diferentes perspectivas atrelam o gênero nascente a uma classe que também começa a despontar e assumir posição privilegiada perante as outras na Europa do pós-medieval: a burguesia. As mudanças, muito além de estéticas, se dão como adequação ao novo momento¹¹, no qual já não se aceitavam as tentativas de manutenção da escrita épica que grassavam na intelectualidade da época. Como consequência dessa ligação, os motivos dos primeiros romances se concentram, via de regra, no idílio amoroso de um casal e os impedimentos enfrentados por eles durante a jornada descrita na obra. Esses e outros motivos, ora inovadores, ora tomados das produções medievais compunham o romance. Bakhtin diz que um dos temas recorrentes nesse gênero é a inadequação do ser ao seu destino, que ou está abaixo de sua grandeza ou em desalinho com suas ambições humanas (BAKHTIN, 2014, p. 425). Sendo o “gênero mais típico da sociedade burguesa”¹², alguns romances apresentavam, além da camada idílica, uma segunda esfera na qual se identifica uma crítica ao sistema vigente. Esta, nem sempre pretendida, funcionava como um reflexo quase mecânico e involuntário mas que, por vezes, vinha com virulência denunciadora. Lukács relaciona esta crítica sutil e involuntária com uma característica própria do romance: a de tornar visíveis as contradições do capitalismo, mesmo que o autor não tenha isso como objetivo ou ainda se encontre em um campo ideologicamente favorável ao sistema, para comprovar sua proposição, cita escritores como Balzac e Goethe, que, mesmo tendo posições ideológicas conservadoras, puderam recriar a realidade dentro de suas obras e abranger este aspecto.

Em diversas obras, a camada crítica se apoiava na caracterização de personagens tipo, associando-lhes a profissões de baixa remuneração, conferindo-lhes desprestígio social, colocando-os do lado de fora da “excitante” vida burguesa. Ao recriar na obra as relações entre servos e senhores, através da utilização de estilhaços de realidade, o autor acabava por tornar visíveis questões como desigualdade social, a exploração e a fome. Neste momento, o romance possibilita que o leitor se ponha em contato com a realidade, permitindo que este tome posição perante ela, ainda que não seja capaz de relacionar a

¹¹ Nesta fase inicial, o romance era considerado um gênero de menor valor e completamente ignorado pelos estudiosos da literatura, que viam em sua nova forma uma espécie de degradação quando comparado ao drama. Durante este período as únicas formulações a seu respeito eram escritas pelos próprios romancistas na ânsia de refletir sobre o que produziam (LUKÁCS, 2009, p. 193-195). Algo semelhante ocorreria com o romance moderno que sofreria duras críticas mas trata-se da literatura que cabe ao novo, ou melhor, ao nosso tempo.

¹² Lukács, *O romance como epopeia burguesa*, 2009, p.193.

experiência literária com sua condição. A individualização crescente do sujeito e a fragmentação da sociedade em classes desmonta a possibilidade de representação de toda uma comunidade através de um personagem tipo. A partir daí o recurso narrativo se dará por intermédio de representação de uma classe específica (LUKACS, 2009, p. 206). Desta forma, quando o autor se dedica à caracterização de um trabalhador de minas, por exemplo, tomará da realidade acentos específicos para representar dentro da obra esta classe.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) é um dos primeiros a associar o surgimento da nova forma com as mudanças ocorridas na sociedade: o romance seria o herdeiro da epopeia grega, constituindo-se como a epopeia burguesa. Quando designa assim o romance, além de estabelecer relação entre o gênero emergente e a produção cultural mais elevada da antiguidade, indica a importância adquirida pela nova forma na fragmentada sociedade de classes. Salienta, porém, o contraste das duas vertentes: se o romance mergulha em tradições burguesas e produz o imaginário da nova época; a epopeia pertence ao mundo antigo e dele carrega certos aspectos. Conclui, portanto, que a forma literária é fruto de sua época, de maneira que, no novo mundo capitalista, a epopeia acaba perdendo seu sentido e sua existência torna impossível. A afirmação de Hegel parece das mais corretas, porém quando no tempo de seu surgimento, o romance enfrentou resistência advinda de diferentes grupos que o encaravam como uma espécie de degradação das belas letras (WATT, 2010, p. 57); além disso, foi considerado pelos teóricos da literatura como gênero inferior (LUKÁCKS, 2009, p. 195). Ele infere também a impossibilidade da produção do verso épico em qualquer outro contexto que não o da época clássica, impossibilidade esta que alicerça a construção do romance através da prosa. Em sua obra publicada postumamente, *Estética* (1835), o teórico idealista tenta delimitar períodos da humanidade e relacioná-los com as obras de arte produzidas, não se detendo apenas à literatura ou às artes plásticas. A ascensão da burguesia ao poder modifica profundamente as relações sociais e os papéis desenvolvidos pelos setores da sociedade. Nesta nova organização social, cria-se um cenário muito mais dinâmico ao qual a arte se vê obrigada a responder.

Baseando-se nas análises de Hegel presentes na obra *Estética*, Lukacs afirma que durante o período clássico havia o que se chamava de unidade entre o homem e a natureza e, a este momento histórico, se dará o nome de “período da poesia”. As expressões produzidas nesse tempo declaram a unidade da sociedade que combate as intempéries e

as boas guerras. O herói dessa epopeia nunca será um indivíduo e um de seus traços essenciais é ter como objeto principal o destino de uma comunidade, deixando em segundo plano (quando não abandonando por completo) o destino pessoal do bom combatente. Isto se dá,

[...] pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Apenas na epopeia se constata a autonomia do homem e do herói, declarada através dos versos épicos. Ainda segundo Lukács em *Arte e sociedade - escritos estéticos* (2009), as epopeias raramente trazem uma reflexão demorada acerca do passado do herói justamente por este se consolidar em um mundo harmônico, no qual o seu passado individual não importa ao acontecimento narrado. Disso sucede o fato de o verso épico não comportar o tratamento “puramente humano e psicológico” dos personagens (LUKÁCS, 2009, p. 55), pois o mesmo iria contra o ideal já mencionado de harmonia entre os seres e o todo orgânico próprio do cosmos épico.

No bojo desta unidade entre seres e cosmos, se observa um monologismo também próprio do momento histórico. Na epopeia há apenas a voz do narrador que é, por sua vez, a voz do poeta “desembaraçada das intenções de outrem” (BAKHTIN, 2014, p. 103), monologicamente fechada. Mesmo nos diálogos ele é quem empresta sua voz e seu discurso aos personagens, de maneira a conservar o mesmo tom para personagens distintos – o selvagem fala com o mesmo tom rebuscado que o nobre, as ninfas utilizam a mesma linguagem que os reis, etc. O romance, segundo Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*, é que inauguraria o discurso de outrem dentro da narrativa, a que o estudioso chama de plurilinguismo.

O plurilinguismo não é apenas o discurso de outrem, mas também o discurso nas palavras de outrem, servindo ao mesmo tempo a dois locutores diferentes, numa relação bivocal na qual estão presentes duas intenções distintas: a do personagem e a do autor. Existe neste tipo de obra um diálogo constante entre a intenção do autor e a do personagem, por sua vez o discurso do personagem é transpassado por questões como sua ascendência, posição social, profissão e classe, de maneira que o romance abarca várias

visões de mundo (falas) (Ibid. p. 105); construindo-se como um lugar privilegiado para observação das relações de alteridade entre os seres.

Contraditoriamente, a epopeia se detém sobre o coletivo, mas conserva apenas um tom em seu discurso; enquanto o romance inaugura o “individualismo sentimentalista” construído através do plurilinguismo que proporciona uma relação mais dinâmica quanto ao aparecimento de vozes e discursos dentro do texto. Para Hegel, o romance desempenha função similar na nova sociedade àquela desempenhada pela epopeia na Antiguidade. Isto se dá porque ele guarda da grande épica algumas características estéticas, mas também porque neste novo tempo o romance se torna o gênero dominante da literatura moderna; mesmo que a crítica da época não lhe reconhecesse dessa forma (HEGEL, *apud* LUKACKS, 2009, p. 195). Porém, como reflexo, o romance apenas deixa vislumbrar as contradições da organização social que lhe dá esteio, sendo capaz de evidenciá-las, mas não de se deter em sua análise.

Para Ian Watt (2010), o surgimento do romance está relacionado com o aumento do público leitor, o crescimento do mercado voltado para produtos impressos e a consequente expansão do mercado de trabalho para os autores que agora podem encarar a escrita como profissão e dela tirarem seu sustento. Neste mercado o livreiro, espécie de editor, assume o lugar do mecenas e outra funcionalidade: mediar a relação entre autor e público. Tais aspectos conferem ao romance outras funções, mas também selam um acordo não verbalizado entre leitor e criador: agora os consumidores podem exigir o deleite, com função de entretenimento leve para as horas vagas. Assim, o romance passa a ser visto por uma parcela da sociedade como um produto apenas, e o declínio na qualidade das obras passa a ser alardeado. Apesar das críticas recebidas, ocorre o aumento da adesão à leitura das histórias lançadas, impulsionado em grande parte pelas classes populares¹³ que começaram a ver no romance o idílio amoroso que aliviava nas horas de descanso. É necessário dizer que a expansão do público leitor encontrava obstáculos quase intransponíveis como o baixo acesso ao ensino a que estavam submetidos os povos, a baixa qualidade do ensino ministrado àqueles que o tinham e o alto valor do objeto livro em contraposição a baixa remuneração do trabalhador da época. Assim, esta marcha ao entretenimento, em detrimento do caráter artístico, se deu de

¹³ “Camadas populares” não tão populares: o público consumidor se estendia até, no máximo, os comerciantes e donos de loja. Da camada realmente pobre, tinham acesso à leitura aqueles que exerciam profissões específicas como criados e aprendizes. (WATT, 2010 p. 43).

maneira progressiva aliada à crescente mercantilização do ofício de escrever, ao avanço da burguesia através do advento da revolução industrial em meados do século XVIII, mas também à rudimentar capacidade de leitura e interpretação do público menos abastado. O caráter de deleite do romance vem suavizando as contradições que o próprio, ainda que não intencionalmente, traz à tona.

A forma do romance deve vários de seus aspectos à epopeia e à dissolução da narrativa medieval, que também influencia seu conteúdo, fruto da transformação da ideologia feudal operada pelo surgimento da burguesia (LUKÁCS, 2009, p. 194). O abandono da concepção de mundo medieval não impediria que o novo gênero se apropriasse de aspectos que lhe fossem interessantes. Assim podemos ver alguns pontos de ressonância entre as obras destas diferentes correntes: manteve-se a liberdade para escolha de motivos a serem tratados dentro da obra, absorvida das narrativas de cavalaria; a possibilidade de narrar diferentes aventuras, que nada têm em comum senão o personagem principal, em um mesmo livro; ou ainda a liberdade para a composição do conjunto, algo impensável para a rígida estrutura da epopeia.

Paulatinamente, a prosa se tornou o tijolo que alicerçou o romance, afinal ela se demonstraria mais adequada às condições sociais e materiais do novo mundo, assim como capaz de abarcar toda a individualidade necessária à construção do novo herói. Para Northop Frye (FRYE, 2013, p. 416-418), a prosa é o ritmo da continuidade, no qual o sentido se torna prioridade, em detrimento da escolha de palavras na qual se leva em conta mais seu acento ou sua possibilidade de rima, que seu sentido puramente. A única coisa capaz de quebrar tal continuidade é o fim da linha.

Outro ponto importante ao romance em seu período inicial foi a disposição à narração. Ainda que na diegese se misturem outras tipologias textuais como descrição, imitação do diário, de cartas ou ainda notícias, a narração teve papel central nesta fase de evolução do gênero e deu sentido a todos os outros meios narrativos. Muito influenciado pelas novelas de cavalaria, no período inicial o romance iria se concentrar em contar histórias concedendo maior atenção ao fio narrativo do que à análise dos personagens, acontecimentos e intrigas.

Quanto ao tempo utilizado nestas obras iniciais, podemos ver a recorrência daquele marcado pela linearidade, por vezes recorrendo a digressões e procedimentos estéticos como o *in media res*, mas em que se pode enxergar uma cronologia mais ou

menos estável. Sendo sua organização próxima a que vivenciamos ao nos orientarmos por unidades de medida que ditam a velocidade de nossas experiências, podemos observar uma linearidade na narrativa e na organização dos acontecimentos dentro da diegese. Pode-se dizer que este é um tempo social, pois todas as convenções e relações sociais se dão mediadas pelo calendário. Contudo, isso se choca com o tempo do humano que não é vivenciado de forma linear, tampouco pode dividir vivências através de unidades de medidas.

Tal dimensão temporal se dá de maneira diversa daquela que chamamos de tempo psicológico, criado a partir das influências dos estudos de Henri Bergson (BERGSON, 2006) acerca da duração. Entendida como temporalidade interna de cada ser, marcada pelas sensações, não pelo movimento dos ponteiros do relógio, povoada por ideias caoticamente armazenadas em estruturas semelhantes a ondas, as quais se acessam somente através das experiências do personagem que vai pinçando fragmentos correlacionados. Sendo o tempo dos pensamentos e das vivências, sua idade não pode ser marcada ou compreendida em medidas de qualquer espécie. Seu aparecimento está relacionado com os movimentos literários realista e naturalista, que buscavam uma forma de representação do tempo de acordo com a vivência humana de maneira cada vez mais próxima do real, em detrimento ao outro tipo que se apoia em convenções. Assim, podemos dizer que o procedimento surge perante a necessidade de modificação na representação da realidade e da categoria tempo dentro do romance, que se pode constatar nas obras de autores como James Joyce e Marcel Proust. Porém essa modificação necessariamente acarretaria mudanças na representação de uma série de categorias, transformando essencialmente questões-chave como o propósito da narrativa, a caracterização dos personagens, ambientação da diegese, etc.

1.1 A modernidade como dissolução da forma romanesca

Tal mudança de procedimentos estéticos é entendida por Lukács como dissolução da forma romanesca. Aqui não se leva em conta apenas a mudança ocorrida na representação do tempo dentro da obra, mas também as outras modificações que ela acarreta na construção da diegese; tais como a utilização cada vez maior da descrição em detrimento da narração que, segundo o teórico húngaro, nivela todas as coisas ao nível do

acessório, sejam estas coisas seres ou objetos (LUKÁCS, 2010, p. 165). Para ele, tal artifício pode ser nocivo ao romance, ao passo que

O método da observação e da descrição surge com o intento de tornar científica a literatura, transformando-a em uma ciência natural aplicada, em uma sociologia. Mas os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos que podem sempre, com rapidez e facilidade, converter-se no extremo oposto, num subjetivismo integral (LUKÁCS, 2010, p. 178).

O teórico faz uma consideração que nos auxilia a compreender o caráter de estreitamento realizado pela proeminência da descrição nas narrativas naturalistas. Para ele, há uma falsa ideia de vastidão de temas e representações apregoadas por este tipo de técnica, que acaba por contaminar as coisas com a vida própria dos seres e estabelecer assim a possibilidade que estas coisas passem a contar histórias. Contudo, esta aproximação acaba por rebaixar o homem que passa a ser visto como “produto acabado de componentes sociais e naturais de vários tipos” (LUKÁCS, 2010, p. 176). Tal inversão produz um personagem esvaído de possibilidade de ruptura com comportamentos que lhe sejam naturais, limitado ao mesmo comportamento, amarrado às premissas de sua classe.

A apuração final do gênero romance vem com a ascensão da burguesia, por isso lhe dão a alcunha de epopeia burguesa, juntamente com essa relação vem a função de representar a classe e seus ideais. Neste momento, o romance torna-se a “forma de expressão típica da consciência burguesa na literatura” (LUKÁCS, 2009, p. 194). Em uma sociedade fragmentada em classes, ser a representação da cosmovisão de uma classe em detrimento de todas as outras implica escolher um lado bem delimitado. Por si só esta escolha já influencia a forma do romance. Seja por ser a contraposição à ideologia medieval, que lhe faz rechaçar alguns aspectos da arte produzida no período; seja por preconizar um ângulo marcado para o narrador e sua corrente ideológica.

A característica do romance de ter um narrador com um ponto de vista bem demarcado suscita a ideia de que a organização da diegese se dará de acordo com este ângulo e todas as personagens serão analisadas de acordo com ele, mesmo que isso não seja declarado. Este narrador se encontrava inserido em uma narrativa linear dentro de uma composição baseada no tempo social, na qual os momentos eram facilmente delimitados e os acontecimentos narrados encontravam-se em uma estrutura de fácil orientação para o leitor. Salienta-se que o mercado consumidor destas obras também estava se expandindo.

Esta estrutura é abalada seriamente com as técnicas naturalistas de representação. Quando passa a não utilizar o tempo histórico para construir a diegese, o autor modifica também a questão da representação das relações humanas e até mesmo da figura humana. O tempo psicológico não proporciona a possibilidade de organização temporal linear, sua característica mais forte é, aliás, a marcação temporal através da experiência do personagem, de forma que o calendário e o relógio passem a não representar mais o desenrolar da história. A representação naturalista dentro da obra também acarreta um aumento excessivo da descrição: a tentativa de descrever o cenário rapta, por vezes, o foco da ação, tornando-se comum ambientações servirem para ditar o tom do acontecimento que se dará no momento seguinte; torna-se recorrente a contaminação de características humanas nos objetos descritos. A continuidade da prosa começa a ser entrecortada pelo *flash back*, pela análise psicológica dos personagens e pela necessidade de acompanhar uma leitura não organizada, na qual o tempo narrativo não se destina a assegurar um começo, um meio e um fim para a obra. Para Lukács (1981), essa ruptura era tida como “dissolução” da forma romanesca por igualar homens e coisas, mas também por “vender” a ideia de liberdade de conteúdo e forma que, ao invés de possibilitar mais assuntos e debates, restringia a produção literária ao cuidado extremo com a forma, a descrição e a análise.

1.2 A modificação da forma romanesca em Clarice

Considerando as proposições de György Lukács e lançando o olhar sobre as obras de Lispector, podemos dizer que a autora é subversiva a ponto de conseguir utilizar aspectos integrantes da dissolução apregoada por Lukács sem que constatemos a monotonia na construção de personagens ou mesmo das obras. Podemos inclusive enumerar os quesitos provenientes de tal processo em sua escrita: o tempo psicológico, a ausência de acontecimentos de sua narrativa, a descrição e análise exacerbadas e, principalmente, a representação do homem médio, no caso da escritora em foco, da mulher média. Mesmo utilizando estes aspectos dentro de suas obras, a autora não o faz de maneira a confinar os sentidos e os seres à imutabilidade das situações e relações. Assim, a mulher de classe média perdida nos afazeres medianos é sua personagem mais

recorrente, porém esta normalmente passa por um momento de revelação que lhe força a ultrapassar sua redoma; há também casos em que a ironia da obra é construída em volta, especificamente, desta característica da personagem.

Desta maneira, o personagem médio serve para fazer ver o entorno e seus habitantes, bem como refletir sobre as relações sociais que constroem os personagens principais e coadjuvantes. Casos como o conto “Amor”, presente no livro *Laços de família* (1998), parecem caber como uma luva para demonstrar a contraposição entre as esferas sociais que aqui se propõem: a personagem média, Ana, durante a realização da tarefa média de comprar suprimentos para sua casa, avista um cego com as mãos estendidas a mascar chiclete, favorecendo o rompimento da sua redoma num momento epifânico após o qual a personagem foge, encontrando abrigo no jardim botânico. Neste ambiente, facilmente reconhecível como local bucólico, a protagonista começa a ressignificar as imagens que vê, sempre de maneira sombria e assustadora. Tal meio narrativo é comum nas obras de Clarice e se apoia sobre a utilização do tempo psicológico que serve para amplificar a sensação de desorientação vivenciada pela personagem. Também neste caso é o encontro com o outro que possibilita a nova forma de apreensão do mundo vivenciada por Ana, como se o deficiente auditivo, cuja “falta” é justamente a capacidade de enxergar, atuasse como uma lente através da qual se enxergue a crueza do mundo.

Quanto à substituição da narrativa pela análise e descrição, a recorrência dentro da obra de Clarice é grande. Existem os exemplos de romances com veio narrativo mais proeminente, como *A maçã no escuro* e *A cidade sitiada*, mas ainda neles a descrição e análise têm espaço mais significativo. Estes aspectos se constituem como características da autora, sendo através deles que a ironia da representação pode ser verificada em vários casos. N’*A paixão segundo G.H.* temos um ótimo exemplo disso: é por intermédio da descrição do apartamento onde vive e dos objetos que ele abriga que a personagem principal se apresenta ao leitor. Da mesma forma, por meio da descrição que faz acerca de Janair, G.H mostra quem é e como está em lado oposto, socialmente falando, com relação à sua empregada. Contudo, tais descrições nunca se colocam de maneira a afirmar a beleza ou a importância dos objetos e personagens, mas para atestar a futilidade de se entender e de se projetar a identidade humana em objetos decorativos, apontando assim também para a desumanização crescente pela qual passa a personagem. Se para Lukács (2010) os seres são contaminados pelas coisas nas obras naturalistas, aqui as coisas são

partes do ser G.H., sendo através deles que a personalidade da personagem é apresentada ao leitor.

A autora constrói suas obras ao redor de situações corriqueiras – no caso de G.H., a descoberta de uma barata num quarto vazio – o que pode ser entendido como a representação de um momento social débil como critica Lukács (2010). No entanto, as análises que são construídas a partir deste momento, ainda que calcadas no subjetivismo, transformam o sentido do acontecimento. Desse modo, a personagem atinge a transcendência por meio do ocorrido, possibilitando a criação de metáforas críticas a partir dele.

Assim, as concepções de György Lukács acerca da dissolução da forma narrativa podem ser aplicadas à obra de Clarice, contudo não possibilitam compreendê-la completamente, pois o teórico húngaro não julga possível que tais itinerários sejam utilizados de maneira crítica. Estes meios narrativos fazem parte não só da produção de *Lispector*, mas também constituem sua identidade literária, tendo sido utilizados de maneira consciente a produzir nas obras, não a padronização dos personagens ou esvaziamento de sua problemática (como ocorre nas obras naturalistas, criticadas pelo teórico), mas uma forma de resistência através da qual a situação da classe mais pobre é denunciada, como tentaremos mostrar através das análises aqui propostas.

A hipótese de que a experiência coletiva de violência afeta as produções culturais surge da análise de produções literárias modernas nas quais são detectados aspectos como a fragmentação da perspectiva narrativa e o tempo fragmentado. O modelo de tragédia coletiva utilizado como base histórica para tais desdobramentos é o nazismo e suas consequências. Ginzburg (2012) parte das concepções de Adorno e Benjamin para analisar a realidade nacional: enquanto a Alemanha nazista canaliza boa parte de sua violência para os judeus, no Brasil processos como o estado autoritário de Vargas e o regime militar iniciado em 64 são exemplos de tragédias coletivas que não centralizam o ódio numa determinada parcela da sociedade – embora as classes historicamente oprimidas sofram mais com a violência institucionalizada. Já a escravidão foge a essa característica e delimita um grupo étnico a ser barbaramente torturado visando benefícios econômicos. Na comparação entre estas realidades, pesa a diferença do nazismo ter sido combatido e derrotado militarmente na Europa, enquanto no Brasil ainda verificamos a persistência desta violência em instituições como a Polícia Militar. Assim, os

desdobramentos da violência na cultura nacional se dão de maneira diferente, fruto de uma série de processos de naturalização destas práticas.

A literatura reage à violência praticada por governos autoritários e instituições de opressão produzindo uma espécie de “forma sem síntese” que beira o *nonsense*, atingindo de maneira direta a relação entre o homem, a linguagem e a memória; afetando a construção de todos os elementos narrativos como personagens e imagens, mas principalmente as estruturas narrativas (GINZBURG, 2012, p. 15). Assim, os processos de fragmentação da narrativa e do personagem literário, tidos por Lukács como advindos da dissolução da forma romanesca, passam a ser também relacionados com os acontecimentos violentos pelos quais as comunidades passam. Tal modificação ocorre somente nas obras que criticam esta violência, pois existem aquelas que estabelecem o que chama de “elogio à violência”, ao passo que a naturalizam ou a colocam como inevitável. Hegel, por exemplo, julgava a violência um aspecto constitutivo essencial à epopeia por ser através dela que o herói provaria a superioridade de sua nação. Sendo assim, ela representava o destino e era legitimada pela impossibilidade de que as coisas fossem de outra maneira, construindo assim um elogio à violência ao passo que lhe dava validade enquanto instrumento de dominação (Ibid., p. 80).

As modificações produzidas pela consciência da violência são formais pela interdependência entre forma e conteúdo, afinal ela, a forma, é uma mediação entre as partes e o todo de uma obra, por meio da qual o pormenor tem de ser compreendido (ADORNO, 1988, *apud* GINZBURG, 2012, p. 84). O aumento da individualização da focalização narrativa se dá pelo desligamento violento entre homem e comunidade após o qual a possibilidade de nação perfeitamente homogênea deixa de existir. Assim, a experiência do homem em sociedade começa a se dar de tal maneira violenta que se faz necessária a busca pelo sentido da vida através de romances e poemas. Outra modificação formal importante decorrente da violência é a ruptura do tempo linear que cria uma espécie de “passado sempre presente” fruto da não superação do passado de experiências traumáticas (GINZBURG, 2012, p. 175) – esta técnica muito presente nas obras de Clarice representa mais um aspecto que pode também ser lido como dissolução da forma romanesca.

No Brasil não faltam eventos violentos: a exploração colonial, os regimes autoritários, os massacres constantes de indígenas e outros setores marginalizados, a repressão de revoltas populares, as chacinas recorrentes, e tantos outros que seria

impossível enumerá-los completamente. Contudo, a escravidão e sua permanência por mais de três séculos, além de constituírem passagem violenta na história de Brasil também naturalizaram a tortura, mutilação e assassinato de pessoas negras – vale salientar que ainda hoje suas consequências são notadas no cotidiano brasileiro. A presença de pelourinhos em áreas centrais de cidades demonstra como esses rituais faziam parte da vida social da comunidade brasileira, configurando espécie sórdida de entretenimento. A diferença entre as posições sociais de G.H. e Janair se dá em decorrência desta herança histórica, de maneira que esta se configura como uma importante chave para se ler *A paixão segundo G.H.*.

As obras que tratam a questão da violência de maneira consciente atentando-se para suas consequências no inconsciente coletivo, trazem, muitas vezes, o silêncio como uma característica do personagem que representa o grupo oprimido. Podemos facilmente reconhecer estes aspectos nas obras de Lispector, em especial n' *A hora da estrela* em que esta discussão é amplamente apresentada pelo narrador Rodrigo S.M., mas também de maneira emblemática n' *A paixão...*, pois Janair não aparece articulando qualquer palavra na narrativa e, enquanto Macabéa tem o caráter regionalista ressaltado diversas vezes, sua caracterização sempre está ligada com algum símbolo de escuridão. Mais adiante, nos capítulos dois e três, trataremos de maneira mais detida neste aspecto da narrativa. Por hora parece necessário dizer que seu diálogo com o silenciamento se dá por ser mais uma empregada doméstica advinda da população negra, que serve como força de trabalho mal remunerada e explorada dentro da sociedade brasileira em decorrência de processos históricos violentos, como a escravidão e a marginalidade a que o negro foi submetido e, inclusive, pela forma como a abolição se deu no país.

Isto posto, enuncia-se finalmente a pergunta para a qual se fez necessário todo este percurso: *A paixão segundo G.H.* seria um romance ou uma novela? De acordo com os teóricos já indicados e nos apoiando nas análises de Benedito Nunes (1989, p. 58) e Olga de Sá (1999 p.124) a respeito da mesma obra, classificamos como romance a aventura de G.H. Contudo este romance já não é o estudado e analisado por Lukács, mas o romance moderno (e brasileiríssimo) que carrega traços específicos como a fragmentação da narrativa, a apresentação caótica de fragmentos, descontinuidade narrativa e desinteresse pelo factual atendendo àquilo que Neiva Pitta Kadota (KADOTA, 1997, p. 31) considera ser o projeto artístico da modernidade: um conjunto de fragmentos reunidos num sistema

de signos que convidam simultaneamente à fruição e à reflexão que só se completa no momento da leitura. Ainda segundo essa crítica,

“[A] Montagem e desmontagem são verso e reverso do trabalho de criação e recepção do texto moderno. Atividade de engenharia lúdica, transgressiva, que se ergue em solo acidentado. O mundo da literatura perdeu sua linearidade, deixou de ser ordenado, temporal e previsível para ceder lugar a uma desordem espaço-temporal, e um universo fragmentado e aparentemente caótico. Nesse fraturar-se, o hermético se rompe e é exposta a fenda, a brecha que possibilita o questionamento. A obra de arte já se opõe à representação de um mundo ilusório, enganos, e rejeita o receptor contemplativo” (KADOTA, 1997, p. 31-32)

Também nos apoiaremos neste fragmento para salientar que, por mais que aqui se proponha que o texto de Lispector requeira atenção e empenho na interpretação de aspectos formais, ele não permite a sua classificação como um escrito fechado ou hermético, consideração esta de alguns críticos especializados. Desse modo, a sensibilidade de Clarice toca a sensibilidade do leitor comum quando no momento de leitura de seus escritos, possuidores dessa capacidade de fazer compreender questões complexas e profundas através do sentir. A carga de brasilidade será conferida a seu romance pelas questões abordadas dentro de sua diegese e pela escolha do ângulo através do qual se narra. Essas características podem ser ligadas à construção do país-nação Brasil nas quais se englobam as apresentadas logo acima e as que ainda serão expostas e analisadas com maior detalhamento a partir de capítulo seguinte.

2. JANAIR E A CIDADE: a organização de espaços na edificação de personagens oprimidos

Os textos de Clarice Lispector carregam uma identidade reconhecível já nas primeiras linhas. Mediante a combinação de elementos formais, de sentido e transgressões gramaticais, a autora produz a reverberação que perpassa suas obras, ligando-as a sua imagem. Muito além da utilização do monólogo interior ou do tempo descontínuo, a escrita de Lispector também se liga à utilização recorrente do paradoxo, da antítese, do parágrafo interminável quebrado pelo parágrafo de duas linhas concedendo ritmo caótico e emaranhado à diegese. Somam-se a esses aspectos estes outros: a

utilização de sinais gráficos na abertura ou fechamento de romances, a aplicação de letras minúsculas no lugar de maiúsculas, características insólitas de sua identidade textual. Este tipo de engenho narrativo não serve apenas à manutenção da identidade da autora, tendo também papel fundamental na construção de sentido na diegese; seja possibilitando a continuidade de um ritmo, ao estabelecer sentidos antitéticos, seja incorporando o caos por meio de uma organização babélica de sentidos, sentimentos e acontecimentos. Não são apenas aspectos formais, contudo, que identificam o trabalho lispectoriano. Nunes (1989), por exemplo, aponta a recorrência de elementos escatológicos em suas produções, os quais possuem o papel de conectar a abstratificação - outro traço recorrente da autora - com o concreto, o cru (com o que concordamos, embora discordemos de outras análises sobre a autora nas quais o crítico aponta a inexistência da crítica social em sua produção). Neste capítulo será analisado o romance *A paixão segundo G.H.*.

No romance, todos os aspectos recorrentes acima citados são dispostos para expor G.H., personagem principal, e sua saga dentro do quarto de empregada de seu luxuoso apartamento. Tal personagem é exposta de maneira curiosa, pois não sabemos seu nome, apenas conhecemos suas iniciais, gravadas num jogo de malas descrito no início da trama. Sua profissão também é incógnita e não lhe adivinhamos os traços, a não ser seu olhar lacônico descrito em algumas fotografias. O pouco que sabemos dela está mais ligado à sua posição social e aos bens possuídos do que a descrições de sua personalidade. Dessa maneira, sua apresentação está atada à descrição da decoração de seu apartamento que, segundo ela própria, a reflete por não admitir o brusco, sendo adornado com luzes úmidas e penumbras delicadas.

A paixão segundo G.H. acontece em torno de uma faxina, planejada somente e nunca executada, no quarto de empregada do apartamento em que G.H., a personagem principal, mora sozinha. Tal peça se encontra vazia pela demissão voluntária de Janair, mulher negra que havia trabalhado na função de empregada doméstica durante seis meses e de quem a dona do apartamento esqueceu os traços e o nome. Tal faxina não é consumada por uma série de fatores: ao chegar no quarto, G.H. se depara com um espaço vazio de onde foram retiradas as quinquilharias que eram armazenadas, o que já lhe causa certo desconforto; dentro do quarto, um mural parcamente desenhado promove a ocupação do espaço impedindo a entrada de G.H. por alguns momentos; o sol, domesticado no resto do apartamento, invade a peça como se ali fosse seu lugar, provocando sensação de aridez desértica que também impede a ação da personagem;

finalmente, de dentro do armário surge uma barata, inseto pelo qual G.H. nutre profundo asco, e a atrai para uma jornada de auto-consciência que inviabiliza a execução da limpeza programada. Tal inseto é posteriormente manducado por G.H. na tentativa de trazer para dentro de si o imundo, o sujo, e assim atingir o grau máximo de consciência do outro.

Após o ato de comer a barata, a personagem percorre as sociedades primitivas por meio de metáforas que remetem ao deserto e ao início da jornada humana na terra, adentrando o inexpressivo (LISPECTOR, 2009, p. 97). A partir da experiência com o inseto, a personagem percebe o espaço que há entre coisas iguais como se quisesse explicar o espaço que a separava de Janair e sua experiência no mundo. A esse intervalo, a narradora chama de “inexpressivo” e por vezes de “neutro”; essa experiência a aproxima de Janair porque faz com que escute o silêncio ocupado da empregada e compreenda através dele a semelhança entre as duas mulheres. O branco da barata “limpou” o paladar de G.H., fazendo com que ela sentisse novamente o gosto do nada e assim adentrar uma vida primitiva e sem graciosidade – que muito se parece com a levada por Janair em sua rotina de trabalhos e sono no quarto de empregadas. Durante essa fase da obra, não só a realidade acerca da vida da empregada é trazida à luz, partindo desta vida específica G.H. chega aos desconhecidos em situação similar à de Janair. Assim, olhando pela janela, ela vê prédios e favelas, sobre o morro também vê uma cabra (LISPECTOR, 2009, p. 105) e mais à frente caracteriza o Rio de Janeiro como uma cidade “de ouro e pedra [...] cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos.” (LISPECTOR, 2009, p. 107).

Tratando-se de uma personagem abastada e inserida numa classe social dominante, nada mais trivial que a utilização dos serviços de uma empregada doméstica. Justamente esta relação, entre patroa e empregada, exerce papel fundamental na obra, podendo, talvez, ser até considerada como seu ponto nevrálgico. Isso porque o momento epifânico de G.H. se dá exatamente quando ela permanece no quarto de empregada de seu apartamento, logo após a demissão de sua doméstica. Neste espaço, marcado pela divisão social, a personagem se depara com um ambiente ignoto em total desalinho com o resto de seu apartamento. O quarto, adornado apenas com uma cama, um guarda-roupa e uma gravura na parede, se estabelece como ambiente no qual G.H. se “deseroiza” (NUNES, 1989, p. 59) e se entrega ao desconhecido.

A narrativa se divide em capítulos não nomeados, sempre iniciados pela última frase do capítulo anterior – o que gera um encadeamento entre eles, quase como se todos fossem a continuação do primeiro estabelecendo uma estrutura circular, já que a obra

inicia e termina com os mesmos sinais gráficos. Embora haja raras passagens de interpolação da terceira pessoa do singular, a maior parte da obra é narrada em primeira pessoa, com trechos em que um diálogo com um interlocutor imaginário é promovido na ânsia de quebrar a incomunicabilidade da experiência que a narradora busca contar (Id.; Ibid., p. 58).

2.1 Os espaços físicos enquanto representação de posições sociais distintas

A narradora se detém a explicar sua propriedade estabelecendo conexão entre todos os objetos decorativos presentes ao seu redor e sua própria personalidade. Assim, as cortinas se destinam a filtrar a luz, impedindo que esta adentre os cômodos de maneira abrupta. Mais do que o simples domínio da claridade, este tipo de colocação gera alguns sentidos que devem ser explorados na tentativa de traçar e entender a personalidade de G.H. Porém, isto só pode ser compreendido quando relacionado com aspectos apresentados em pontos diferentes da obra, como quando a personagem principal diz odiar a luz solar por revelar tudo, inclusive o possível (LISPECTOR, 2009, p. 95), o que confere ao sol o caráter de revelador da realidade, ameaçando desvelar toda a vida de G.H., pautada no simulacro e na futilidade.

Os demais elementos de decoração remetem a seu caráter “semiartístico”, aspecto que não só aponta a superficialidade de sua personalidade e das pessoas com quem se relaciona, mas também suscita uma discussão acerca do conceito de arte e sua funcionalidade, sugeridos pela própria narradora: tudo ali são réplicas e duplicatas de algo não existente, o que vai de encontro ao que se entende por arte¹⁴ como produto da subjetividade e da singularidade humana. Os cômodos se harmonizam e anunciam o próximo, há um jogo de sombras e umidade a marcar todo o local; neste ponto podemos notar a unidade do espaço que se dá em torno dos tons lúgubres e melancólicos que aparecem nos retratos de G.H.

¹⁴ Durante toda a obra é possível observar a reflexão sobre a arte em diversos aspectos. A metalinguagem, por exemplo, está presente nos momentos em que a narradora pondera sobre o ato de contar, traçando observações sobre a tessitura do texto literário. Um aspecto interessante, com relação a isso, em *A paixão...*, é a operação de G. H. de “organizar”, palavra que suscita a ideia de atividade mecânica, bem como de produzir arte.

Para refletir sobre as relações de poder estabelecidas n'A *paixão...*, também é necessário abordar a questão da cobertura e suas funções na diegese, pois, longe de ser uma escolha fortuita, revela traços da personalidade das personagens da obra. G.H. é explícita quando afirma que o apartamento a reflete não apenas na decoração, mas também quanto a sua posição social. Assim, a cobertura remete à dominação da cidade por parte de pessoas da mesma posição da protagonista, para quem tal domínio é, antes de tudo, um prazer reservado *apenas* aos elegantes. Aqui fica ainda mais evidente a diferença entre a personagem principal e sua ex-empregada, pois, pensando dentro do modelo de oposição que toma toda a obra, podemos dizer que se a cidade é feita para ser dominada por G.H.s, “Janaires” são feitas para serem dominadas simplesmente pelo fato de não possuírem coberturas e não participarem da mesma classe que a primeira. Como tudo na obra, o espaço também abarca o embate entre dominante e dominada, que é fundamental para a obra.

Neste sentido, o quarto de empregada é a própria contraposição à cobertura bem decorada e com móveis abundantes, possuindo apenas uma cama estreita, um armário ressecado pelo tempo, uma gravura feita a carvão na parede, o sol e uma barata. O sol é um símbolo recorrentemente usado na descrição do local, ligado a ele sempre vem o incômodo da narradora a seu respeito. Tal elemento confere ao quarto aridez e claridade perturbadoras que contrastam com o ambiente, perpassado por sombras e umidade, criado artificialmente no resto da casa. Essa contraposição espacial vem para potencializar a relação do elemento sol e a realidade: seu poder revelador é domesticado no interior do apartamento, mas no quarto de empregada se encontra em toda sua virulência indomada, não permitindo assim a manutenção de vida que não seja a da barata. G.H. chega mesmo a evocar a imagem de deserto na descrição do local. Este caráter indômito e inóspito do quarto possibilita a transgressão da personagem ao separá-la de forma abrupta de seu habitat; ali ela se coloca em contato com o que não é réplica de uma vida. Não há, literalmente, lugar para se esconder da causticante luz do sol neste espaço; assim, é impossível escolher “não ver”, pois o invisível vem à luz. O adorno fútil é substituído por móveis com funções práticas bem demarcadas, a *secura* da vida desfavorecida é, desse modo, caracterizada nesta localidade: o fato de tudo ter uma função e estar desgastado pelo uso e pelo sol faz com que o único ponto de beleza seja a barata, pois esta ainda está viva em ambiente tão hostil.

Absolutamente tudo no quarto aponta para a *secura*: o armário é caracterizado como esturricado, empenado pelo sol de tal maneira que se abria em farpas e gretas; a parede, local admoestado pelo sol o dia todo durante os seis meses de Janair na casa, desbotou-se ainda mais; a cama, sem lençol que lhe permitisse delicadeza e umidade, é composta de um colchão empoeirado com pano podre de tão seco no qual era possível ver manchas de “suor ou sangue aguado” (LISPECTOR, 2009, p. 41). As maletas de G.H. também estão no quarto, mas não “pertencem” ao espaço de maneira que a personagem demora a lhes ver, não lhes dando grande atenção em sua descrição. Uma passagem feita pela narradora conclui de maneira categórica o que aqui se busca expor: “o quarto era o retrato de um estômago vazio” (Id.; Ibid., p. 42). Com essa alusão ela sintetiza a miséria e escassez do quarto, e a única “peça” a quebrar este ressecamento é a barata.

A gravura na parede é outro elemento significativo na construção espacial, ela suscita vários sentidos. O primeiro aborda sua relação com a arte rupestre: a ligação estreita entre elas é inegável, aumenta a ideia do primitivo e da ancestralidade que perpassa o quarto; tal qual era a função deste tipo de arte na época das cavernas, o desenho feito por Janair registra sua passagem por aquele lugar inóspito e foi confeccionado com o material mais primitivo ao alcance, o carvão; seu traço é rustico e revela “os contornos de uma nudez vazia” (Id.; Ibid., p. 38) de um homem, uma mulher e um cão mais nu que os cães reais - parafraseando a autora em sua descrição. As figuras humanas têm a altura natural e não têm órgãos genitais, o que reforça a ideia de nudez vazia interpretada por G.H.. Nenhuma delas, incluindo aí o cachorro, encosta os pés no chão, como se estivessem flutuando; também não há conexão visual ou corporal entre elas: nenhuma está de frente para as outras ou tem qualquer contato físico com as demais. A imagem produz efeito tal de ocupação do espaço do quarto que chega, num primeiro momento, a barrar a entrada da personagem neste ambiente, servindo como guardiães do lugar.

Ao analisar as figuras, a proprietária chega à conclusão que não foram simplesmente desenhadas na parede, mas que dela emergiam como se fossem “um *porejamento* gradual do interior da parede” (LISPECTOR, 2009, p. 38, grifo nosso). A narradora infere que este desenho não é, em absoluto, um ornamento, mas uma escrita por meio da qual Janair descreve e critica sua vida. G.H., porém, não se reconhece na figura feminina colocando-se, novamente, como a figura masculina, de maneira que Janair fosse a mulher e o cachorro seria o epíteto que ela atribuiu a sua patroa. A partir desta interpretação, a personagem reconstrói o sentimento que julga ter sido devotado a

ela por Janair: o ódio motivado pela “vida de homens” que levava. O olhar de Janair seria o primeiro olhar de fora da bolha de G.H. com o qual ela foi obrigada a se confrontar em muito tempo, sendo esta gravura seu registro.

Antes de chegar ao quarto, a descrição do movimento realizado pela personagem após deixar a mesa em que tomava café já demonstra a separação gritante entre estes dois espaços. Para chegar até ele, G.H. passa pelos fundos do apartamento, descrevendo tal zona como um amontoado desorganizado de janelas, varais e manchas negras de chuva. Estabelece, assim, a contraposição entre a fachada do edifício que guardava a lisura alva do mármore e suas entranhas que eram como que uma usina, na qual a união dos fundos de outros prédios criava a profundidade de um *canyon*:

Decidida a começar a arrumar pelo quarto da empregada, atravessei a cozinha que dá para a área de serviço. No fim da área está o corredor onde se acha o quarto. Antes, porém, encostei-me à murada da área para acabar de fumar o cigarro.

Olhei para baixo: treze andares caíam do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer. Mil vezes antes o movimento provavelmente começara e depois se perdera. Dessa vez o movimento iria ao fim, e eu não pressentia.

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

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

Eu estava vendo o que só teria sentido mais tarde – quero dizer, só mais tarde teria uma profunda falta de sentido. Só depois é que eu ia entender: o que parece falta de sentido - é o sentido. (LISPECTOR, 2009, p. 33-34).

Além desta contraposição, tais imagens criam uma dualidade entre o natural, representado pela desordem enegrecida da área de serviço, e a fachada ornamentada, organizada, alva e plácida que abriga a frente do apartamento. Tal divisão ultrapassa o âmbito do espaço físico e situa as personagens em seus devidos espaços sociais: o

território de G.H. é a parte frontal do edifício, enquanto o da empregada é esse todo caótico dos fundos; mais do que apenas vincular personagens e práticas à área em que vivem, esta segmentação serve para evidenciar o afastamento da realidade de cada uma delas. O fato de isto se dar em um espaço tão reduzido como um apartamento apenas faz aumentar o sentido de desigualdade.

O espaço também evoca a discussão racial ligada às personagens: a oposição entre a fachada branca “como a lisura do mármore e lisura da superfície” (LISPECTOR, 2009, p. 34) e a parte interna cheia de símbolos de desorganização e “enegrecimentos de chuva” (Id.; Ibid., p. 34) sendo que a primeira se destina à patroa e a segunda à empregada, que a narradora parece sempre fazer questão de salientar que é negra. Desta forma, a obra toca em um tema muito antigo ligado à sociedade brasileira: o lugar do negro dentro do âmbito social nacional, aqui indicando que seu lugar é bem demarcado: os fundos, para quem desempenha o papel de serviçal. Porém, o assunto não é tratado por Clarice de maneira superficial, e sim de forma irônica, buscando causar estranhamento no leitor por meio da ironia e utilização de imagens cotidianas, afinal, empregadas negras tratadas por suas patroas como se fossem invisíveis não é exatamente o que se pode chamar de raridade.

O fato de o quarto se localizar no final do corredor deixa ver os limites do apartamento, sugerindo a marginalidade a que a moradora deste espaço está submetida. A descrição parece mesmo reforçar o sentido de periferia que está ligado a este espaço, seja por meio da imagem suscitada ou pela utilização de palavras que remetam a este sentido. É o caso de *bas-fond*, que se encontra escrita de forma aportuguesada mas vem do francês e tem triplo significado: “parte pouco profunda, porém navegável do mar” e, acreditamos ser esse significado mais forte (embora não excludente) dentro da obra, “classes miseráveis da sociedade” também traduzida por “escória” e ainda “terreno abaixo dos demais, baixio”¹⁵. Todas estas possibilidades de tradução ratificam a leitura que fazemos da contraposição dos espaços e personagens dentro da obra, bem como explicitam a consciência de G.H. a respeito das diferenças entre ela e Janair, a partir da qual se coloca sempre acima da empregada. Os prédios, segundo a visão que deles tem a narradora, não se elevam treze andares acima do solo, mas caem treze andares em direção

¹⁵ “Bas-fond n. m. -1 Partie du fond de la mer, d’un cours d’eau, peu profonde mais navigable. 2 Terrain bas et enfoncé. 3 fig. Au plur. Couches misérable de la Société”. Fonte: dicionário Le Robert de Poche. Todos os significados são fruto da tradução livre por parte da autora desta dissertação.

ao solo. A ideia de decadência se faz presente através dessa descrição e se une a ideia de baixio proposta pela palavra francesa utilizada.

A área interna dos prédios pode ser lida de diversas formas. Passamos agora a fomentar alguns dos sentidos que verificamos nas várias leituras da obra que se fizeram necessárias para a feitura deste trabalho: “internalidade”. Diferentemente da fachada organizada e impessoal, neste espaço podemos constatar a vida humana em suas atividades menos gloriosas, como jogar a bituca de cigarro no pátio interno, uma atitude expressamente proibida; aqui G.H. se despe da personagem que precisava ser para seus iguais, nos deixando ver suas “falhas” e defeitos. Por ser o lugar em que a narradora finalmente encontra outros seres humanos, mesmo que distantes e vistos pela moldura das janelas, podemos dizer que esta “internalidade” não se refere somente a G.H., mas que extrapola para uma porção mais abrangente de pessoas, o que sugere que este conglomerado possa ser entendido como uma mini sociedade e esta porção espacial o local destinado às atividades mais íntimas dessa sociedade, onde se escondem seus atos infracionais e se dissimulam suas diferenças, através do expediente de esconder as pessoas responsáveis pela organização e manutenção da limpeza das fachadas.

Os fundos do prédio guardam a vida que é apenas simulada nas fachadas. Se naquele espaço as coisas existem pela beleza que têm – característica que constrói a supremacia dos objetos decorativos dentro do apartamento – neste, assim como no quarto, que é sua continuação, as coisas possuem apenas função prática. Enquanto a parte da frente é estéril, nos fundos pulsam a vida das pessoas utilizadas como coisas. A sensualidade, característica muito forte nos escritos de Clarice, também se faz presente nesta descrição através do curto trecho “Janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas”; ocorrência que, de certa forma, reforça a ideia de que este seja o espaço do convívio dentro do texto.

Ao evocar a pesquisa de urânio e petróleo na referida zona, temos outra referência aos tempos mais remotos do planeta Terra, bem como o reforço da ideia de profundidade ligada a ele. Por meio deste expediente, a narradora liga os trabalhadores e as trabalhadoras deste sítio com uma espécie de ancestralidade responsável pela construção desta sociedade que lhes oprime. Essa ideia encontra reforços em vários pontos da obra, mas o trecho que segue a traz de maneira categórica:

algo da natureza fatal saíra fatalmente das mãos da centena dos operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto, sem

nenhum saber que estava erguendo aquela ruína egípcia para a qual eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia. (LISPECTOR, 2009, p. 33-34)

G.H. não possui origens, tendo-as perdido dois minutos após nascer (p. 27) e por isso se coloca em contraste com qualquer personagem que apresente a ancestralidade como característica: é o caso de Janair, da barata e dos operários práticos que ergueram o edifício do qual ela domina a cidade elegantemente; e, em uma leitura mais ousada, é também a fonte da contraposição entre a fachada e os fundos.

Como se tentou expor, a oposição entre as personagens extrapola a caracterização das mesmas e se lança pelo espaço no qual a obra acontece. Diante disto, o quarto se torna a expressão de Janair, da mesma maneira que a cobertura, sua decoração e a fachada do prédio refletem G.H.. Esse espaço e sua divisão são uma atualização do complexo colonial casa grande e senzala.

A seguir, nos deteremos a aprofundar a discussão sobre a construção imagética e de sentido de cada personagem.

2.2 Personagens: os dois lados de um conflito

Como é comum nas obras de Clarice, a aproximação de ideias contraditórias e o uso contínuo de paradoxos produzem um alargamento dos sentidos propostos; contudo, neste romance, a autora vai além e constrói duas personagens antagônicas. Estas parecem ter sido caracterizadas a partir do propósito de salientar cada vez mais a contraposição, ou melhor, o abismo social que as distancia. Nos parágrafos que seguem, iremos dedicar atenção à construção feita pela autora e seus possíveis sentidos.

G.H., personagem principal do romance, nos é apresentada através de fragmentos dispersos nos objetos decorativos, nas nuances do apartamento, assim como nos comentários tecidos em certos pontos da narrativa e informações que ela nos dá a seu respeito. Contudo, é na relação com Janair, cujo quarto deixou para trás, que a própria G.H. se conhece mais profundamente: tal confronto impulsiona a protagonista a despir-se das organizações, acrescentadas com o passar dos anos, quase como se o olhar de Janair a colocasse nua diante de si mesma. Porém, antes de se encontrar neste estado, G.H. construiu uma autoimagem marcada pelo simulacro e perpassada pelo poder que julgava ter sua classe, como veremos a seguir.

Os comentários de G.H. servem como uma espécie de lente por meio da qual podemos observar seus posicionamentos ideológicos e de classe. Exemplo contundente disso é a observação que faz a respeito da cobertura na qual habita que, não sendo apenas um andar, é um símbolo da dominação acessível somente a pessoas de seu nível social, a narradora chega a utilizar a palavra “elegância” para se referir a esta dominação. Segundo a narradora, pessoas como ela gostam de morar neste espaço pela sensação de dominar a cidade. Aqui temos a primeira contraposição figurada entre Janair e G.H.: enquanto esta domina, aquela é dominada; dominação esta que passa também pelo local em que habitam: aquela circula pelos fundos escuros e apertados do apartamento, enquanto a parte da frente, ampla e bem decorada, é reservada para a patroa – as questões relacionadas ao espaço já foram abordadas no tópico anterior e aqui as mencionaremos apenas. A própria condição de patroa e empregada constitui uma contraposição evidente a partir da qual as outras são edificadas dentro da obra.

À G.H. não é atribuída nenhuma profissão desempenhada durante a vigência da narrativa, contudo sabe-se que exerceu a função de escultora “durante um tempo indeterminado e intermitente” (LISPECTOR, 2009, p. 25), tendo restado da atividade algumas características, como o eterno pré-clímax em que vivia e as relações com pessoas igualmente semiartísticas que a cercavam. A escultura tem um papel importante na identidade da personagem, ao menos naquela que a narradora intenta construir, de maneira que algumas passagens relacionem a atividade com aspectos de sua personalidade. Sendo sua arte a capacidade de desgastar a matéria em busca de sua forma imanente e criar novas formas utilizando formas opostas, esta ocupação vem acentuar o contraditório e o tom de superficialidade da personagem: a despeito do que se entende por arte, suas obras não apresentam sequer uma fração de sua personalidade mas tão somente a forma que aquela matéria teria em “sua essência”, como se possibilitasse aos objetos que estes se mostrem aos outros.

Embora a escultura receba muita atenção na narrativa, não é esta a função que lhe assegura a sobrevivência, que é garantida pelos rendimentos de alguns investimentos, não especificados, nos quais aplicou seu dinheiro. A personagem não advém de família rica como se pode atestar na passagem sobre as centenas de percevejos embaixo de seu colchão de infância: “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra.” (Id. Ibid., p. 47). Este dado lança um novo aspecto da

personagem de G.H.: oriunda de família pobre, conhece a realidade de Janair e já a vivenciou, portanto não está tão distante da empregada como quer fazer crer; a tentativa de construir uma imagem de si mesma como integrante da classe dominante, se afastando da classe oprimida – tom muito forte na narrativa – demonstra a necessidade da personagem de se ver inclusa naquela classe, conferindo sentido irônico a sua própria descrição.

A riqueza adquirida e a atividade artística não lhe tiraram o prazer de organizar e arrumar a casa. Há mesmo uma passagem em que G.H. diz que, não fosse a ascensão social que teve, muito provavelmente seria empregada doméstica como Janair, pois este era seu verdadeiro dom – sendo a escultura um substituto para essa vocação. Este prazer será o desencadeador de toda a narrativa, pois, para assegurar sua completa realização no ato de limpar – tão raro, haja vista que ela contrata empregadas para desempenharem tal função – G.H. acaba traçando também estratégias para não ser interrompida durante a tão almejada limpeza de seu apartamento tirando o telefone do gancho e demora-se à mesa planejando os pormenores para a execução da faxina. Utilizando o mito da criação do mundo, a personagem espera passar seis horas limpando a casa e descansar na sétima hora, tal qual fez “o Deus”. Isso redimensiona a importância do ato para a personagem, que passa a ser algo transcendental, uma realização suprema, conferindo ao mesmo tempo alta importância à G.H., que passa a ser a criadora de seu universo particular. Por sua vez, estas construções amplificam o caráter organizado da personagem; a própria palavra “organização” aparece recorrentemente na obra, sempre ligada à personalidade de G.H.

Com a ação de olhar para seus retratos espalhados pela casa, nos é apresentada outra vertente de sua personalidade: o silêncio lacônico. Nessas fotos ela aparece com um semblante inexpressivo e um olhar vazio e ao mesmo tempo irônico. Acreditava que este vazio era sua identidade, e todo o resto seriam suas “organizações” por meio das quais se tornou apenas a pessoa que carrega seu nome. A superficialidade parece fasciná-la: à medida que vai se organizando, torna-se seu nome, isto é, a única parte que conhecemos de seu nome – as iniciais. Sua realização suprema é ser G.H. “até nas valises”, assim também não exige dos outros mais que a superficialidade de seus nomes.

Contraditoriamente, a personagem que já teve uma infestação de percevejos em seu colchão e declarou uma infância de pobreza, tenta construir sua imagem de maneira a apagar tal memória, ou melhor, causar no leitor uma impressão de sua personalidade tal que este dado passe quase que despercebido. Assim, G.H. descreve sua personalidade e

vida como “fácil”, em que nunca houve algo a que pudesse chamar de tragédia, tudo que tinha foi conquistado sem a necessidade de dor ou talento (LISPECTOR, 2009, p. 28), o convívio com outros seres de sua nova classe também era descomplicado ao passo que se portava de maneira agradável. Longe de serem pontos positivos, tais relações calcadas nas facilidades de convivência criaram um ambiente de futilidade e estagnação, ou “falta de atitude” como se pode atestar no trecho que segue:

Não, eu não conhecia a violência. *Eu nascera sem missão*, minha natureza não me impunha nenhuma; e sempre tive a mão bastante delicada para não me impor um papel. Eu não me impunha um papel mas me organizava para ser compreendida por mim, *não suportaria não me encontrar no catálogo*. Minha pergunta, *se havia*, não era: “que sou” mas “*entre quais sou*” (LISPECTOR, 2009, p. 27, grifos nossos).

Tal ambiente é igualmente alimentado pelas descrições acerca das pessoas entre as quais G.H. é, de maneira que também seja constantemente apontado nelas o caráter semiartístico; quase como se elas, juntamente com a personagem principal, fizessem parte de uma bolha na qual apenas os iguais se frequentam. Há inclusive uma passagem em que ela se refere a Janair como único olhar “realmente exterior” que lhe caiu. Quando se dedica a falar de sua ocupação com escultura, a personagem salienta que nunca se dedicou integralmente a ela, que suas peças não eram consideradas boas, mas apenas “não más se tivesse havido menos amadorismo” (Id.; Ibid., p. 25) e que, mais do que a produção de arte, o que restou da atividade foi a reputação que esta lhe rendeu, colocando-a acima das mulheres comuns. Tais colocações roubam da atividade a seriedade suposta a uma profissão. Mais do que qualquer coisa, o tempo investido na atividade lhe conferiu o que chama de “tom de pré-clímax” que lhe perpassa a vida, influenciando-a em diversas atividades como a escolha da decoração de seu apartamento e suas relações amorosas, nas quais somente a promessa já basta, não havendo a necessidade da realização da mesma.

G.H. parece ser, em muitos aspectos, mais aparência que de fato existência – a imagem de ectoplasma chega a ser utilizada para descrever sua presença – quando fala de como seu apartamento a reflete, por exemplo, assume para si a identidade que os outros lhe dão, ao passo que se trata como é tratada por aqueles que estão a seu redor. Tal característica, de transparência, é ressaltada no seguinte trecho, fechamento de sua descrição da cobertura:

Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística.

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita (LISPECTOR, 2009:29).

Quando coloca o apartamento, que é imagem e semelhança de G.H., como uma réplica elegante do real, Clarice cria dois sentidos possíveis. Primeiro: que ela não tem personalidade, atuando meramente como transparência que replica estímulos exteriores. Segundo: que carrega consigo a identidade comum de determinado grupo do qual faz parte e reproduz seu comportamento fortemente artificial, na busca de reconhecimento dos outros integrantes de seu círculo. Ambas as possibilidades parecem combinar bem com a ânsia de ser incluída na classe onde não nasceu, mas que alcançou de alguma forma “não violenta” e também não explanada na obra, demonstrada alguns parágrafos acima.

A construção de G.H. é sutilmente ferina e só pode ser completamente apreendida quando contraposta à condição de Janair, em todos os sentidos apresentados acima. Enquanto à primeira uma vida de ócio, de direitos e dominações é ofertada sem esforço ou tragédia, à segunda só resta o espaço restrito dos fundos do apartamento e os tons escuros da invisibilidade. Se a maior realização de G.H. é ter seu nome em malas e lençóis, Janair tem seu nome esquecido pela antiga empregadora apenas um dia após sua demissão. Essas mulheres, em todos os aspectos possíveis, se encontram em lados de tal forma opostos, que habitaram o mesmo teto durante seis meses sem que houvesse comunicação real entre essas duas realidades, numa relação que não foi capaz de fazer com que deixassem de ser estranhas. Até mesmo o teto que lhes servia de abrigo também funcionava como divisão aparentemente intransponível.

No fragmento em que a narradora trata do gosto que tem pelas tarefas domésticas, encontramos talvez o único ponto que aproxima as duas, a limpeza. Ainda assim com ressalvas, pois enquanto G.H. sente prazer em limpar e organizar, não sabemos se Janair sente o mesmo, apenas constatamos que é obrigada a fazê-lo para sustentar-se. O fato de ambas serem mulheres também seria um ponto de aproximação não fosse a peculiaridade de G.H. se colocar em um espaço entre mulheres e homens, no qual se localiza acima das

mulheres comuns, e julgar seu estilo de vida aquilo que Janair chamaria de “vida de homens”.

Mesmo a imagem da empregada demora quarenta páginas para aparecer, ainda que sua presença esteja dissimulada e disseminada por toda a obra. Até então, sabe-se apenas que ela pediu dispensa no dia anterior ao narrado, permitindo G.H. explorar e organizar o aposento em que dormia. Seu nome, inclusive, é, até então, incógnito. Quando a ela se refere, G.H. utiliza sempre o nome de sua profissão - palavras como “criada” também são utilizadas, aumentando o sentido de submissão esperada em suas atitudes. Janair não possui nenhuma conquista, aliás, se constrói como uma lembrança evocada pela personagem principal, a quem não se dá o direito de falar por si própria. O que dela sabemos é sempre contaminado pela visão de G.H. a seu respeito¹⁶. Assim, quase não a conhecemos, visto que a personagem principal não tenha investido grandes esforços para conhecer sua empregada durante o tempo que esta lhe serviu, dedicando-se a esta tarefa apenas após sua demissão.

Descrita com símbolos e signos relacionados a cores escuras, com predominância de marrom e preto, Janair se destina aos fundos caóticos do apartamento, onde um quarto lhe servirá como residência ao mesmo tempo em que não abandona sua função de depósito em que bagunças e velharias são acondicionadas desorganizadamente: neste espaço a dona do apartamento costumava guardar “trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis” (LISPECTOR, 2009, p. 33). Todas essas coisas, nos parece óbvio, não eram guardadas pela possibilidade de uso futuro; ali estavam para assegurar a insalubridade do espaço. A caracterização de Janair também divisa o silêncio e o apagamento por ela vivenciados, ou por conta de sua cor e posição social, ou por sua profissão:

De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por *negligência e desinteresse*, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. [...] Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele (LISPECTOR, 2009, p. 40, grifo nosso).

¹⁶ Nesse sentido, ela se parece com Capitu, em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que não assume o posto de narradora da história. Tudo a respeito dela é apresentado por um narrador (não confiável, inclusive), que é um outro: Bentinho.

Na passagem acima, constatamos como o apagamento está diretamente ligado à cor da empregada, bem como pelo mesmo motivo lhe é reservado uma posição de silêncio. Este silêncio não se dá de maneira pacífica, mas com a carga do ódio, ao menos sob a visão da personagem principal a quem se coloca como antagonista. Algumas linhas à frente, G.H. descreve, demonstrando nítido desconforto, a postura de sua ex-serva: Janair, somente neste momento nos é apresentado seu nome, tinha porte e elegância de rainha, contando com um corpo delgado, liso, ereto. Contudo, por baixo do avental, a escolha por cores escuras como preto e marrom, acentuavam sua invisibilidade. Mesmo o fato de G.H. se esforçar para lembrar de seu rosto apenas um dia após a convivência diária de seis meses, reforça este aspecto da personagem.

Podemos conceber Janair também como um índice ligado ao povo negro e seus ritos mais conhecidos, hipótese reforçada quando se analisa a escolha de seu nome: Janair é um nome próximo a Janaína¹⁷, outra denominação para Iemanjá (SÁ, 1993, p. 129), importante entidade das religiões de matriz africana. Desta maneira, Clarice transforma a relação de prestação de serviço entre as duas em algo que as ultrapassa; de forma que Janair passa a significar todas as mulheres negras submetidas a uma posição de servidão e G.H. pode representar todas as patroas brancas que utilizam tais serviços.

A partir do momento que encetamos a conceber desta forma a relação entre elas, começa a fazer sentido a caracterização das mesmas, bem como certas palavras utilizadas para Janair, como “criada”, que até então pareciam mais rudes que o necessário. Outro exemplo disso se dá em uma passagem do romance em que a protagonista se escandaliza com a arrumação do quarto e a “ousadia de proprietária” de sua serva em retirar as bagunças que ali eram depositadas. A própria descrição da expectativa que G.H. tinha em relação ao espaço antes de chegar ao quarto, lembra o ambiente das senzalas e porões nos quais os negros eram obrigados a dormirem durante o período escravagista: escuridão mofada. Neste ponto a patroa ainda tem na memória o que era o quarto antes da estadia de Janair, ou seja, como este lhe foi entregue, memória esta que revela um lugar impróprio para o convívio humano e o descanso após um dia de trabalho; porém, tornar aquele lugar minimamente agradável foi visto como insubordinação, gerando incômodo na proprietária a limpeza e desobstrução daquele espaço. No próximo capítulo aprofundaremos as reflexões a respeito da relação de trabalho instaurada entre Janair e

¹⁷ Manoel Bandeira escreveu um poema em homenagem a essa entidade. O título é exatamente “D. Janaína”.

G.H. a partir da reificação pela qual ambas passam e nos deteremos sobre um símbolo de extrema importância no texto: a barata.

3. DO HOMEM À BARATA, DA BARATA AO HOMEM

Ao escolher a relação entre patroa e empregada para servir como pano de fundo para a paixão de G.H. e ao centralizar a ação no apartamento tal qual este é construído, Clarice expõe mais do que apenas uma relação específica ocorrida entre dois indivíduos dentro de um espaço restrito. Para além da situação descrita, o livro trata de um tipo de relação repetidíssima, em incontáveis lugares, com inúmeros seres diferentes ao redor do mundo. Ao abordar este tipo de exploração, própria do sistema capitalista, a autora capta uma questão aguda, essencial do próprio sistema: a exploração do homem pelo homem e a reificação a que estão expostos ambos os lados dessa relação. Podemos encontrar outros personagens com similar disposição dentro da vasta obra de Clarice¹⁸, o que nos coloca frente a uma hercúlea tarefa: compreender o sentido provocado por essa construção dentro das narrativas. Obviamente, aqui nos ateremos apenas ao caso d'*A paixão*, por esta constituir o centro da presente análise. Julgamos que tais ocorrências não se deram gratuitamente, muito embora em literatura seja impossível desvendar por completo as intenções do autor com certeza as intenções do autor quando no momento criativo.

A reificação sofrida por Janair e G.H. é mais um dos aspectos através do qual o social se faz presente na obra e alastra seus sentidos possíveis. Esta relação, na qual uma das partes compra a força de trabalho da outra e “lhe usa” – para empregar as palavras de G.H. – como se o ser humano por trás desta força de trabalho não existisse, encontra suas bases na ideologia capitalista que preconiza a centralidade da mercadoria e dissimula as relações entre homens presentes em todo produto ou serviço; a estrutura da relação mercantil é o protótipo das formas de objetividade que se tornaram subjetividade na

¹⁸ Macabéa, de *A hora da estrela*, é, sem dúvida, o maior expoente deste tipo de personagem, mas podemos citar, da mesma obra, Olímpico e Glória, por exemplo; ou encontrar seus numerosos “parentes” em crônicas e contos da autora.

sociedade burguesa, ao menos é o que nos diz Lukács (LUKÁCS, 2003, p. 193-194) sobre o processo de reificação decorrente das relações capitalistas. Os próximos parágrafos abrigarão a urgente delimitação do conceito e aplicação do mesmo na obra trabalhada.

A teoria marxista se esforça para tornar visível a ligação entre a objetividade e a subjetividade fugindo das formas maniqueístas e mecânicas de associação entre estas esferas. Assim, caracteres materiais como as relações de trabalho e sociais entre os seres de diferentes classes influenciam a forma de pensar, agir e elaborar o real dentro da sociedade. Para a teoria literária essa discussão é cara e necessária quando se tem como objetivo entender os meios que tornaram possível a criação artística da maneira específica que esta se deu, compreendendo a fundo seus sentidos. A própria discussão sobre o caminho percorrido pelo gênero romance proposta nesta pesquisa tem como anseio estabelecer esse tipo de relação. De acordo com Marx (*apud* LUKÁCS, 2003, p. 200) a característica mais forte da época capitalista é o fato de a força de trabalho ter sido transformada em mercadoria e esta ser trocada como se mera coisa fosse: destituído dos meios de produção, o trabalhador, na cata de seu sustento, nada pode fazer além de vender sua força ao detentor dos meios; é nesse momento que a forma mercantil se generaliza atingindo mesmo o ser humano, afetando também as relações subjetivas da sociedade.

Com o passar dos anos e os avanços da forma de produção capitalista, tais relações se intensificam, se naturalizam e se multiplicam. Assim, vender sua própria mão de obra passa a ser a condição de vida de uma grande parcela da população que, geração após geração, a perpetua. Este paradigma transforma o indivíduo subtraindo-lhe a autonomia sobre seu próprio ser, transformando sua personalidade em “espectador impotente de tudo que ocorre com sua própria existência, parcela isolada e integrada a um sistema estranho” (LUKÁCS, 2003, p. 205).

A parte mais interessante do fenômeno é, a nosso ver, o fato de que não há quem saia ileso à marcha capitalista rumo à pulverização das relações sociais através da expansão do fetiche da mercadoria: classes opressoras e classes oprimidas tomam lugar na desestruturação das relações entre seres humanos. Segundo Lukács, ao ser o primeiro regime a expandir mundialmente sua estrutura econômica, o capitalismo produziu também uma única estrutura de consciência que sufocou as outras nos cantos em que suas premissas foram aceitas:

A metamorfose da relação mercantil num objeto dotado de uma “objetivação fantasmática” não pode, portanto, limitar-se à

transformação em mercadoria de todos os objetos destinados à satisfação das necessidades. Ela imprime sua estrutura em toda a consciência do homem; as propriedades e as faculdades dessa consciência não se ligam mais somente à unidade orgânica da pessoa, mas aparecem como “coisas” que o homem pode “possuir” ou “vender”, assim como os diversos objetos do mundo exterior. (LUKÁCS, 2003, p. 222-223).

Tal conceito e seus desdobramentos podem ser observados dentro d’*A paixão* nos dois polos opostos sobre os quais a obra se constrói e, como não poderia deixar de ser, de maneira e intensidade diferentes. Janair, neste aspecto, interpreta o papel da trabalhadora destituída dos meios de produção que se vê obrigada a vender sua força de trabalho, num estágio tal de separação entre sua individualidade e produção que G.H. encontra mesmo dificuldades para reconstituir, por intermédio da memória, sua figura:

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? reví o rosto preto e quieto, reví a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobancelhas bem desenhadas, reví os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele.

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que *eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença*: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua (LISPECTOR, 2009, p. 40, grifo nosso).

A invisibilidade e a ausência de presença¹⁹ que G.H. atribui a Janair constituem dois aspectos que podem ser relacionados com a reificação da qual é vítima dentro da obra; a primeira, relacionada diretamente com a questão racial que age de maneira determinante na colocação profissional de Janair, a ela retornaremos no parágrafo adiante, pois o assunto requer reflexões históricas mais aprofundadas para evitando-se assim uma superficialidade em sua abordagem. Enquanto a segunda representa uma imagem muito semelhante ao que Lukács propõe como consequência da reificação: a perda completa da individualidade; o trabalhador foi de tal forma “usado” que a certo ponto perde humanidade e se transforma num espectro cuja presença mal é notada. Tal apagamento passa a ser uma indicação de quão profundo pode se tornar o desligamento entre ser e

¹⁹ Estes aspectos são duplamente significativos, ligando-se à reificação e também à questão negra. Lembremos que a escravidão é a forma máxima de reificação.

trabalho: sua transformação em espectro sem nome, identidade e rosto; a conversão do ser em “qualquer ser”, tornando sua substituição das mais fáceis – como a própria narradora evidencia em passagem da obra.

Ainda que o fetiche da mercadoria esteja presente no mundo todo e influencie a subjetividade de todas as localidades, cada país constrói seu capitalismo a seu tempo e de sua maneira, assim também a formação das forças de trabalho recebe a tonalidade local. No Brasil do século XIX, a escravidão influenciou todo o processo de construção, tanto de forma objetiva quanto subjetiva: sendo o país dividido entre senhores e escravos criou-se um desprezo pelo ato de trabalhar, como Roberto Schwarz aponta em *Ao vencedor as batatas* (SCHWARZ, 2000), pois ele era visto como algo degradante e próprio de escravos. Além da pecha sobre o trabalho, tal organização também cria uma classe que, não sendo senhor nem escravo, sobrevive à mercê da classe senhorial, dependendo de seus favores para as questões mais básicas, assim se constrói a imagem do agregado, tão recorrente nas obras de Machado de Assis. Consequentemente, a formação da massa produtiva, bem como do exército de reserva, foi essencialmente marcada pelas condições impostas pela exploração da mão de obra escrava. A forma pela qual se deu a abolição também influenciou de maneira pungente tal processo, pois, até mesmo após a libertação, o lugar destinado ao negro e sua incorporação no mercado de trabalho sofreu a influência nefasta dos princípios apregoados e reforçados por séculos de escravidão.

De acordo com Lúcio Kowarick, em *Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil* (KOWARICK, 1987), os processos de exclusão econômica da população negra livre se evidenciam já nos anos que antecedem a abolição e perduram de forma mais ou menos parecida até os dias de hoje. Assim, iremos expor brevemente o processo de imigração em massa, custeado pelo estado e suas consequências nas relações de trabalho no Brasil. Anos antes da abolição, quando ficou evidente para os grandes produtores de café que não poderiam mais utilizar a mão de obra de cativos durante muito tempo, estes iniciaram um movimento de imigração em massa de estrangeiros para ocupar o lugar dos escravos. Como exerciam grande influência sobre o estado, organizaram meios para que este custeasse a maior parte dos gastos para tal importação de mão-de-obra. Assim, milhares de italianos, portugueses, alemães, japoneses e suíços invadiram o

mercado de trabalho brasileiro²⁰ enquanto o negro liberto e os demais integrantes da força de trabalho nacional se viram excluídos, de forma que para eles só sobrasse ou o serviço que os colonos não aceitavam, ou aquele que representava perigo se fosse exercido pelo escravo. Com a abolição tal processo apenas se acentua, assim os negros saem do cativeiro e se deslocam para as cidades nas quais também encontram toda sorte de empecilhos quando tentam se inserir no mercado de trabalho. Mesmo o processo de industrialização nacional não inclui o ex-escravo e o trabalhador nacional, assim estes se designam ao trabalho doméstico ou a vida miserável.

A grande oferta de mão de obra, que durante décadas contou com a imigração ininterrupta de europeus, mais os trabalhadores nacionais que viviam à margem da produção capitalista – seja esta no campo ou na cidade – formou um contingente grande o bastante para garantir a pauperização dos trabalhadores por intermédio da manutenção de um exército de pessoas sem trabalho, para o qual o sistema capitalista abaixou os salários e os manteve reduzidos. Outra consequência dessa dinâmica consiste em fazer com que os ex-cativos se sujeitem aos piores empregos disponíveis no mercado, já que para eles não há outra alternativa. É importante dizer que o processo de abolição, da maneira como se deu no país, nunca levou em conta a qualidade de vida dessas pessoas pós-cativeiro, de maneira tal que inclusive estes se vissem na necessidade de retornar ao jugo de seu patrão anterior ainda que liberto (KOWARICK, 1987).

Ainda segundo Lúcio Kowarick, a exclusão do ex-escravo no processo de industrialização o compele para duas alternativas: o trabalho doméstico ou a vida miserável – esta última, mesmo em condições difíceis, representava a forma de resistência e liberdade realmente possíveis. Daí decorre a pecha de vadiagem com a qual este setor da população se viu estigmatizado durante décadas e que ainda hoje podemos constatar. Para a compreensão da escolha de uma vida miserável como resistência, precisamos primeiro aprofundar o entendimento sobre o que significava trabalhar no país. Por um lado, a divisão binária entre senhores e escravos produziu uma visão peculiar acerca do trabalho, na qual era considerado como coisa própria de escravos e, portanto, indigna – como já foi dito. Em outro aspecto, o trabalho dentro destes moldes pressupunha uma

²⁰ O primeiro regime de trabalho era o chamado de “parceria de endividamento” e consistia em um engodo através do qual os cafeicultores pagavam parte das despesas para que este colono chegasse ao país e esta dívida transformasse o colono em cativo até que saudasse aquilo que devia ao fazendeiro. Outros mecanismos eram utilizados para impedir que tal quitação se desse, assim como outros eram utilizados para diminuir a liberdade do mesmo até que deixasse de dever (KOWARICK, 1987).

relação de poder na qual o trabalhador tinha de se submeter a jornadas extenuantes e se sujeitar a uma série de situações de rebaixamento e recorrentes humilhações. Dentro desta realidade, uma vida miserável era uma saída melhor do que o jugo do trabalho, em especial num país cheio de riquezas naturais, onde o alimento podia ser facilmente produzido ou retirado da natureza. A abolição da escravidão, sem nenhum tipo de iniciativa para a absorção desta mão de obra no novo mercado de trabalho, no qual as relações começam a se assentar num inédito paradigma, relegou tal população a uma vida de marginalidade e subempregos, sendo a função de empregada doméstica a mais comum para as mulheres negras.

Esse eterno “estar disponível” para as piores colocações de trabalho perpassa a condição de Janair em vários aspectos: sua imagem ronda a obra como vulto negro parcamente delineado e, por isso, não diferenciável de maneira contundente; por ser seu trabalho de baixa especialização, a possibilidade real de substituição rápida e sem grandes esforços cria uma situação de instabilidade que é notável na relação que constrói com G.H. – na qual não encontramos vestígios de intimidade, como se o convívio absorvesse esta instabilidade e pairasse sobre a relação a certeza de que ele não duraria. Essa certeza de rápida substituição aumenta o caráter “rebelde” da decisão de abandonar o posto de trabalho. Dessarte, relacionamos essa conotação de rebeldia de Janair ao pedir demissão, sem explicações ou satisfações, com o ato também de rebelião dos negros libertos que, ainda durante a vigência da escravidão, se guardaram o direito de não se submeter ao trabalho sob comando dos senhores, afinal o trabalho super-explorado consistia na ideia de trabalho vigente e o livre que se submetesse a ele teria de produzir a contento. Daí nasce a ideia de que o negro liberto fosse “vadio”, muito “questionador” e sem serventia para a lida no campo ou, quando na criação da indústria brasileira, imprestáveis ao trabalho na fábrica. Esse impedimento de ingressar na indústria, e outros trabalhos, empurra a população negra para o trabalho doméstico lhes relegando a uma posição em que se supõe uma série de diferenças quanto à relação entre empregado e empregador, bem como outra série de explorações.

Retomaremos agora a discussão sobre o agregado para estabelecer sua conexão com a situação de Janair. De acordo com Roberto Schwarz (2000), ele representa o ser livre que não é nem senhor e nem escravo, pois, mesmo que se dedique a profissões liberais, não detém terras ou outros meios de produção. Vê, portanto, sua existência atrelada ao favor do senhor, que se consolida não como exceção, mas como uma

instituição do período; depende da boa vontade da classe senhorial para todas as coisas, das mais básicas até as mais importantes, ainda que tenha formação profissional em áreas de prestígio como medicina e advocacia (SCHWARZ, 2000, p. 16). Essa relação, um tanto promíscua, em que se misturam a prestação de serviços e os vínculos familiares, perpassa o vínculo de Janair e G.H. por se dar no espaço doméstico e também por Janair ser obrigada a morar no local de serviço, o que altera alguns rigores importantes da relação trabalhista. Os horários de entrada, saída e de intervalos para refeições não são claramente fixados, seguindo a conveniência e o ritmo de vida do patrão – isso constitui o ponto mais evidente dessa “fluidez” do espaço doméstico. Mesmo as folgas e relações pessoais do empregado em suas horas livres também sofrem as consequências dessa correlação que escamoteia a prestação de serviços com a familiaridade entre patrões e empregados. A ideia de que a empregada é “quase da família” acaba por justificar diversos abusos e descumprimentos dos direitos das empregadas domésticas.

A situação do empregado doméstico em vários aspectos se dá de diferente maneira se comparada com a dos demais trabalhadores: no que tange à apropriação do fruto de seu trabalho, por exemplo, é diversa da vivenciada pelo trabalhador do chão de fábrica, pois, se por um lado ele se resguarda da fragmentação do processo de produção fabril ao ver o fruto de seu trabalho completo ao final do dia, ou seja, o espaço limpo e organizado, e se posiciona quase como um artesão que é responsável por todo o processo; por outro lado, ele também não aproveita daquilo que seu trabalho gera que é exclusivamente destinado ao proprietário do local. Assim, temos uma pessoa responsável pela força de trabalho que promove a limpeza e outra pessoa que, sem ter dedicado nenhum esforço, usufruirá do ambiente limpo, ou seja, uma “produz” para desfrute de outra. No caso específico de Janair, ainda se esperava que ao terminar suas obrigações e deixar o apartamento confortável, organizado e limpo, ela se resignasse a dormir em um espaço insalubre e caótico ao lado de quinquilharias, o que, de certa forma, torna ainda maior o abismo entre quem produz e quem desfruta.

3.1 G.H. enquanto índice de reificação da classe senhorial

O caso de G.H. ilustra o que Lukács diz sobre a reificação na classe abastada, que ocorre de maneira mais refinada e intelectualizada, podendo ser verificada em diversos pontos da obra, sendo descrição que faz de si mesma onde encontramos em maior quantidade aspectos que o confirmam. O primeiro ponto que evidencia sua situação é o

tratamento que dá a si mesma, transpassado essencialmente pela maneira que os outros a tratam, como pode ser visto nesse trecho:

Também para a minha chamada vida interior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando fico sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza. (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Atribuir a si própria a reputação que outras pessoas construíram ao invés de conhecer-se a fundo pode ser uma metáfora para o desligamento violento entre indivíduo e sua psiquê. É também através deste “tratar-se como os outros a tratam” que se estabelece na narrativa uma forma cerimoniosa na descrição e análise dos acontecimentos, como se a narradora não estivesse se apresentando, mas sim apresentando uma outra pessoa. Neste sentido, também se relacionam os momentos em que a narradora fala de si mesma na terceira pessoa do singular e o fato de julgar seu trabalho de escultora como exterior a sua pessoa – aqui a reificação parece mais facilmente identificável: a força de trabalho enquanto criadora das esculturas é vista de forma separada do ser humano que a detém, se assemelhando ao ato de julgar e vender como coisa sua força de trabalho. Por fim, sua surpresa com a imagem que aparece em suas fotografias indica a pouca intimidade que tem consigo mesma; o tom de “necessidade” de se ver inclusa dentro de um grupo, um todo, também é perceptível em sua descrição e dele depreendemos o nível de adequação ao processo de reificação a que se pode chegar, assim a narradora se constrói como uma transparência que assume as formas daquilo que está a sua volta.

O abismo irônico detectado pela personagem ao olhar seus retratos, apresenta mais um indício da reificação pela qual passa. O olhar lacônico que a narradora descreve é relacionado por ela mesma como um silêncio inexpressivo próprio de sua personalidade fácil. Ela julga ser este o único fragmento real de sua identidade, o resto seriam apenas as organizações que produziu em si mesma. Essa dualidade (composta de um vazio existencial e características organizadas levando em conta a vontade de se adequar ao grupo a que pertence) deixa ver a falsa inserção dentro do todo a que está sujeita, assim como demonstra a divisão que se opera no íntimo da personagem que se fragmenta entre aspectos naturais de seu ser e aspectos impostos por ela mesma no ímpeto de se adequar ao coletivo.

G.H. associa sua personalidade e subjetividade com objetos diversas vezes dentro da obra, como quando se apresenta ao leitor por intermédio da descrição do espaço onde mora, da decoração e dos objetos encontrados dentro deste espaço; sobretudo quando diz que era realizada por ser “G.H. até nas valises” (LISPECTOR, 2009, p. 25). Pior que vender sua força de trabalho como se ela fosse uma coisa, identificar-se com objetos conferindo a si mesma valores ligados a eles, de maneira que o elogio seja mais forte para os objetos que para suas próprias características, é *ver-se* como coisa. Tal afirmação encontra lastro quando G.H. afirma que não suportaria não se encontrar no catálogo, se colocando exatamente como uma mercadoria exposta para ser apreciada e vendida. Estas passagens tornam visível uma cisão decisiva na relação das personagens: G.H. se identifica mais com objetos que com Janair, portanto não enxergá-la como ser humano é apenas uma consequência de tal cisão.

O fetiche da mercadoria se revela até mesmo naquilo que deveria ser seu oposto: quando se dedicava à escultura, pensava apenas descobrir na madeira sua forma imanente, como se os objetos estivessem previamente revestidos de propriedades artísticas, de maneira que sua “arte” fosse menos humana que um processo mecânico de beneficiamento de materiais. Assim sendo, sua produção artística servia mais a seu status – lembremos aqui da passagem em que se coloca acima das mulheres com quem convivia pelo fato de fazer esculturas – do que a seu anseio artístico ou necessidade criativa.

Ao analisarmos a posição das duas personagens levando em conta o conceito de reificação é impossível ignorar que ambas se constroem enquanto “parcela isolada e integrada a um sistema estranho”, como Lukács descreve a situação da subjetividade humana influenciada pelos processos reificadores. Cada uma se insere num diferente espaço inusual: Janair está no ambiente estranho, até agressivo, quando se posiciona nas partes frontais do apartamento, tendo talvez modificado seu quarto no ímpeto de amenizar tal sensação. Já G.H. está confinada em um espaço criado a sua imagem e semelhança – espaço este que se estende ao quarto de Janair por meio da ocupação provocada pelas valises com suas iniciais – cuja característica mais acentuada é ser réplica, mas quando no meio de seus iguais se vê forçada a assumir para si uma identidade superior a sua real personalidade; assim pode-se dizer que G.H. não se encontra deslocada apenas em um espaço, como Janair, mas que sua vida inteira se constrói diante de um processo de deslocamento em que ela não se reconhece nas pessoas que a cercam e se vê obrigada a assumir a personalidade de seu círculo de amizades.

Embora não se evidencie logo a princípio, G.H. apresenta um grau de reificação maior que o de Janair – apesar de neste caso pesar muito o fato de não termos acesso aos pensamentos e posicionamentos ideológicos de Janair, nem por ela própria, nem pela consciência de G.H. – ou melhor, como afirma Lukács a respeito da maneira que a reificação se dá na classe dominante, ela demonstra um processo mais intensificado, refinado e espiritualizado. Disso advém certas marcas de G.H., tais como o ato de mensurar suas características humanas por intermédio das coisas que possui, ou seja, conceder às coisas características humanas e atribuir ao humano características de coisa num processo que dissimula completamente as relações entre os seres, transformando tudo em relação fantasmagórica entre coisas. Aqui temos uma demonstração de como a lógica da mercadoria pode penetrar na ética e no psíquico do ser, modificando até imagem que o humano constrói de si mesmo, G.H. revela como a subjetividade humana pode ser moldada de acordo com as relações próprias da mercadoria.

Também é por meio de G.H. que podemos observar a dissimulação própria do modo de produção capitalista que localiza nos objetos utilizados a propriedade de produção, como se o trabalho existisse de forma exterior ao trabalhador. É por meio dessa dissimulação que “o homem é confrontado com sua própria atividade, com seu próprio trabalho como algo objetivo, independente dele e que o domina por leis próprias, que lhe são estranhas” (LUKÁCS, 2003, p. 198). Este é exatamente o sentimento externado por G.H. quando fala de sua produção artística.

Muito embora G.H. seja a consciência em que detectamos os processos subjetivos reificados, Janair será a personagem que perderá, literalmente, as características humanas por conta do processo. Entre suas perdas estão a linguagem, que é, em larga medida, negada a Janair e a imagem humana, pois ela é caracterizada de forma animalizada e próxima da barata. Estas questões serão tratadas mais profundamente no tópico seguinte, por ora é necessário que se conclua dizendo que, dentro da obra, esta é a consequência mais contundente do desumanizante processo reificador.

3.2 A desumanização de Janair: silenciamento da trabalhadora e a condição servil

O silêncio é um símbolo recorrente dentro d'*A paixão...*, recaindo tanto sobre Janair quanto sobre sua patroa, contudo os sentidos produzidos por meio de sua utilização são diferentes: enquanto o calar da empregada marca um apagamento social construído historicamente, o mutismo da patroa se dá como uma espécie de adiamento que visa retardar o momento de falar sobre a experiência com a barata. O silenciar de G.H. é autoimposto, mais um mecanismo de demonstração de seu poder de escolha; ao mesmo tempo, o silêncio de Janair se dá em decorrência de sua posição na narrativa – a posição de personagem secundária a quem se destinam os fundos caóticos do apartamento, a cozinha e o quarto claustrofóbico – construindo-se como mero espectro a vagar pela narrativa através de fragmentos dispersos e, sobretudo, como subalterna. Ainda que seja um elemento importante à narrativa, não há sequer uma passagem em que Janair profira uma palavra, mesmo o momento em que ela pede demissão nos é apresentado pela voz de G.H. sem reconstituição do diálogo através do qual se deu.

Segundo Mikhail Bakhtin, para que um romance não seja monológico, as personagens têm de se apresentarem de forma equipolente, de tal maneira autônoma perante os outros seres fictícios e o escritor que não possam ser objetificadas. Assim teríamos ideologias capazes de fala (BAKHTIN, 2015, p. 5). Este ponto faria supor que a obra aqui analisada fosse monológica, pois nela não há duas personagens em pé de igualdade na obra, mas o exato oposto: temos apenas a ideologia de G.H. a apresentar tudo e todos, objetificando-se e objetificando os outros dois seres que aparecem na narrativa. Porém, a imensa quantidade de possibilidades interpretativas e a ironia com que constrói a personagem principal e a situação por ela vivida, afastam a possibilidade de classificá-la de tal maneira.

Como já foi dito, a empregada tem uma presença apenas espectral, objetificada já a partir do momento em que a narradora a apresenta sem mencionar seu nome usando apenas sua profissão para inseri-la na diegese; além disso, sua presença se dissolve na gravura, na barata, no quarto e em alguns *flashes* da memória de G.H. A utilização deste meio narrativo não se dá fortuitamente, inserindo-se em um plano estético elaborado para amplificar a sensação de silenciamento sofrido por Janair. Este itinerário é próprio de Clarice, afinal não é G.H. a primeira narradora a se colocar em oposição aos demais personagens da obra. Usualmente os narradores de Lispector se posicionam de maneira ácida a respeito dos seres representados, podendo-se observar tal ocorrência desde seus primeiros romances como *A cidade sitiada* (1998) e *A maçã no escuro* (1999), em

diversos contos e, sobretudo, n'*A hora da estrela* (2017), obra na qual se dá de maneira quase absoluta. Tal narrador agressivo dita a obra através do que escolhe mostrar, de como narra os acontecimentos e descreve os espaços. Ele tem o poder de organizar a história e se revela por intermédio deste poder, das escolhas vocabulares e do enfoque. Ao analisá-lo não se deve cair na ingenuidade de atribuir sua visão à autora, mas buscar compreender qual sua função dentro de cada obra. No romance que estamos analisando, por exemplo, sua função é de desmascarar a relação entre serva e patroa a partir do enfoque de quem tem o direito à fala, assim revela não somente o que ocorre no universo circunscrito do romance, mas uma realidade social. A utilização de palavras como “criada”, “audácia” nos contextos que já foram apresentados neste trabalho, “proprietária” e outras não se dá de forma desinteressada e sim como forma de extravasar o sentido destes personagens para o mundo real, no qual uns têm bens e outros têm sua força de trabalho apenas, de maneira que para aqueles esteja reservado o direito à voz e a estes esteja reservado um mundo de silenciamento.

Para continuar e aprofundar a questão levando em conta os acontecimentos históricos e sociais que exercem relação com o representado na obra, retomaremos Jaime Ginzburg para buscar compreender os dois tipos de silêncio encontrados na obra: o silêncio enquanto incapacidade ou dificuldade de recontar uma experiência traumática e o silêncio advindo da exclusão social vivenciada pela população negra do Brasil. A primeira forma abarca a situação de ambas as partes: podemos entender assim tanto o silêncio de G.H. que precisa de um extenso preâmbulo para contar sobre a barata, como podemos relacionar este silêncio traumático com a situação de Janair, pois o advento da escravidão e seu prolongamento por quase quatro séculos constituem uma experiência traumática coletiva que motivou, e continua motivando, a segregação racial que cria os dois mundos discrepantes contidos naquele apartamento. Segundo o autor, durante a vigência do escravagismo brasileiro, foram criados mecanismos baseados na tortura para manutenção do controle sobre a massa escrava. Isso se configurou como um trauma na sociedade por gerar a “intensificação das possibilidades de agredir, mutilar e matar, que era fundamentada em argumentos econômicos” (GINZBURG, 2012, p. 135). Mesmo após a abolição, a sensação de que certos grupos podem ser torturados e mortos²¹, ou

²¹ “De cada 100 pessoas que sofrem homicídio no Brasil, 71 são negras. Jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra. Cerqueira e Coelho (2017), a partir de análises econométricas com base nos microdados do Censo Demográfico do IBGE e do

ainda a ideia de que a tortura é um meio de controle admissível, perpassa ainda hoje instituições como as polícias brasileiras.

Podemos constatar as heranças da escravidão em vários aspectos da vida brasileira e Janair abarca essa consciência. Quando se analisa tal fenômeno, vemos que muitas de suas características estão ligadas de maneira indissociável à condição negra. Sua ocupação é a primeira delas; como já se explicitou, a abolição da escravidão sem nenhum tipo de iniciativa para a absorção desta mão de obra no mercado de trabalho relegou tal população a uma vida de marginalidade e subempregos, sendo a função de empregada doméstica a mais comum para as mulheres negras. Seu espaço também é permeado por esta questão ao passo que concebemos o quarto de empregada, espaço entre a cozinha e lavanderia de um apartamento, geralmente minúsculo e, como é sutilmente salientado por Clarice, depósito de quinquilharias, como uma herança escravocrata que visa separar a residência dos senhores e alojamento de escravos nos novos espaços em que “senhores” e “escravos” são obrigados a conviver. Outro elo é a objetificação a que a narradora sujeita Janair: assim como o escravo era julgado um objeto de uso pessoal de seu senhor, ela transita na obra como mais um dos objetos que G.H. possui, sem ideologia e até certo momento da narrativa, sem nome e forma. Quando Janair rompe com essa função e desenha um mural na parede do quarto, fruto de sua vontade e tempo livre, gera real choque para a personagem principal, invertendo brevemente a posição das duas na obra.

A alteridade representada por Janair é marcada de forma profunda por seu trabalho, sendo este aspecto que lhe confere densidade e lhe diferencia de maneira radical de G.H. Joanildo A. Burity (1995), em reflexão sobre o pensar social de Derrida, nos diz que as alteridades são forçadamente transpassadas pelas questões sociais, dentre elas o trabalho, e históricas que criaram as condições atuais de tal alteridade. Desta forma, Janair representa o outro dentro da obra, que traz o trabalho braçal e explorado, sendo apresentada como a trabalhadora que é obrigada a morar em seu próprio emprego, com

SIM/MS, mostraram que a tragédia que aflige a população negra não se restringe às causas socioeconômicas. Estes autores estimaram que o cidadão negro possui chances 23,5% maiores de sofrer assassinato em relação a cidadãos de outras raças/cores, já descontado o efeito da idade, sexo, escolaridade, estado civil e bairro de residência. Cerqueira e Coelho mostraram que, do ponto de vista de quem sofre a violência letal, a cidade do Rio de Janeiro é partida não apenas na dimensão econômica entre pobres e ricos, ou na dimensão geográfica, mas também pela cor da pele. Ao calcular a probabilidade de cada cidadão sofrer homicídio, os autores concluíram que os negros respondem por 78,9% dos indivíduos pertencentes ao grupo dos 10% com mais chances de serem vítimas fatais”. Fonte: Atlas da Violência 2017 (Ipea e Fórum Brasileiro de Segurança Pública).

seus direitos (ao lazer, ao descanso e moradia digna, por exemplo) negligenciados. Na medida em que sua gravura é entendida como forma de escrita, também lhe associamos a baixa escolaridade ou a falta de acesso à educação. Acima de tudo, representa a massa que só é vista enquanto força de trabalho como também fica sugerido com a passagem: “Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua.” (LISPECTOR, 2009, p. 40).

Além de caracterizar de maneira tão intensa as personagens, a relação entre elas é muito reveladora na obra. Desse modo, a construção da ideia de que G.H. e Janair encontram-se em lados opostos, estabelecendo-se como antagonistas, vai se tornando cada vez mais presente, atingindo o clímax quando a patroa lança mão da imagem da criada insubmissa ao se referir a limpeza do quarto realizada por Janair. O fato de o quarto servir como dormitório e também como “depósito de trapos” também revela muitos sobre a condição em que a serva deveria ser obrigada a viver. Nesta passagem, a atitude de Janair é classificada como “ousadia de proprietária” e une-se a outra na qual é dito que a empregada, do alto de seu claustrofóbico quarto, aproveita mais a vista da cobertura que sua própria dona. Assim, é possível vislumbrar qual é o lugar supostamente reservado para a empregada e sua distância para o lugar destinado à sua patroa, mas principalmente notar uma inversão do que se passa realmente na obra: Janair é a explorada na obra, porém é G.H. quem se coloca como vítima, seja pela suposta invasão de seu espaço ou pela utilização indevida de seu direito sobre a vista de seu apartamento – que também pode ser entendida como uma crença de direito “natural”, exclusivista e excludente sobre a cidade. A sensação de que G.H. de certa forma foi lesada por Janair ecoa por toda a obra.

Mais do que uma característica de determinado personagem, o silêncio se metamorfoseia na obra: apresentando-se no início como incapacidade de narrar o encontro com o outro que se dá pelo contato com a barata – como será tratado no próximo tópico – e se transforma em aspecto formal essencial à construção imagética e de sentido proposta para Janair, este é mais um dos aspectos por meio dos quais a autora amplifica seu sentido social. Enquanto componente estrutural o silêncio abre e fecha a obra convertendo-se em travessões em sequência. Clarice diz na dedicatória do livro que este não tira nada de ninguém e que a aproximação de algo pode, por vezes, se dar através de seu oposto. Se tais afirmações forem relacionadas com a questão agora exposta, podemos dizer que não foi Clarice quem retirou de Janair a capacidade de fala, e sim que as

Janaires, inspiração para o romance, já tinham perdido há muito suas vozes; através do silenciamento de sua personagem, tal voz foi, ao menos liricamente, retomada.

Quando analisamos a situação de Janair, dentro deste período de seis meses, é perceptível certo tom de constante tortura psicológica que se dá de forma sutil: seja pelo confinamento no quarto abafado e cheio de quinquilharias que forçam a presença de G.H. a todo tempo, ou pela forma que esta lhe ignorou a existência e humanidade, ou ainda pelo tratamento como objeto destinado unicamente a servir G.H.; certo é que este ambiente lhe era hostil a ponto de criar a necessidade de se ver livre dessas opressões. Quando pede demissão, Janair demonstra não aceitar tal tratamento e posição inferior. Ao passo que escolhe se demitir, se demonstra diferente da personagem clariceana que se encontrava em posição similar: Macabea. Diferencia-se por ter essa consciência de escolha, vedada à personagem d'*A hora da estrela*, e, principalmente por encontrar um desfecho trágico quando toma as rédeas de seu próprio destino. Sendo assim, consideramos Janair uma personagem transgressora e índice da possibilidade contra-hegemônica dentro da obra de Clarice. No próximo tópico analisaremos as proximidades entre Janair, a barata e diferentes obras que apresentam personagens em situações semelhantes, indicando sempre a desumanização recorrente advinda de processos excludentes ligados à marcha capitalista.

3.3 O paradoxo de Janair: a humanização da barata

Antes da pergunta “por que a barata?” deve vir outro questionamento: “o que é a barata?”. Assim sendo, antecedendo a classificação da função desse signo na diegese, precisamos dispensar tempo para refletir sobre o que é este ser, na tentativa de captar corretamente seu significado dentro da obra. Inicialmente, buscaremos as características peculiares deste inseto para interpretar corretamente sua ocorrência no texto. A primeira característica intrigante é o fato de ela habitar a terra há muito mais tempo que os seres humanos, tratando-se de um animal primitivo que sobreviveu até os dias de hoje sem sofrer grandes modificações. Seus antepassados não eram muito diferentes dos espécimes que se encontram nos quatro cantos do mundo; a barata pode se alimentar de praticamente qualquer coisa, a própria narradora diz que ela consegue extrair matéria nutritiva até de madeira, podendo ainda ficar sem se alimentar ou beber água durante vários dias. Outros sentidos também podem ser ligados ao inseto, tais como a marginalidade, sua preferência

por habitats nas profundezas e escuridões do mundo, a convivência promíscua com a podridão e a sujeira, ou ainda sua incrível capacidade de resistir às condições de vida mais inhóspitas, como uma hecatombe nuclear. Mas, de todas as características insólitas que a espécie possui, a capacidade de permanecer viva durante dias sem a cabeça e se descomprimir depois de esmagada parecem ser as mais significativas para a construção da metáfora de *A paixão segundo G.H.*

Encontramos vasto repertório metafórico nas obras de Clarice, portanto a novidade não se dá pela utilização deste expediente, mas deste símbolo; por isso dedicaremos este tópico à tentativa de compreender melhor seu significado dentro da obra. Este ser, mais um elemento escatológico para a fauna do livro, adquire sua importância, entre outros motivos, por ser a única criatura viva além de G.H. no interior do quarto e do apartamento, além de dividir com a protagonista as cenas de epifania da obra e propiciar a esta a “revelação” de sua via-crucis. Efetivamente, ela não apenas participa, mas é o próprio elemento a possibilitar o momento epifânico. Sua construção encerra tantos sentidos que seria impossível, ainda que com muito esforço, delimitar todos eles. No entanto, nas linhas que seguiremos tentaremos estabelecer conexões com outras obras da literatura e aprofundar a reflexão sobre as passagens a seu respeito no romance na diligência de evidenciar o sentido social da barata e sua forte relação com Janair. Aliás, nestas linhas cuidaremos de justificar a interpretação de que Janair e a barata sejam partes da mesma personagem.

Como se pode ver através da simples reflexão sobre as características do inseto, a escolha da barata, por si só, já acarreta uma série de sentidos, um deles é a intertextualidade com outra grande obra literária: *A metamorfose* de Franz Kafka (1883-1924). Nesta narrativa, o personagem principal se transforma em um inseto - não classificado como barata, mas que certamente se parece com uma. Sua nova condição implica numa posição de inferioridade perante seus parentes; após certo tempo Gregor passa a ficar completamente desassistido, morrendo de forma trágica com uma maçã presa ao corpo. Há tanto semelhanças quanto distinções entre Gregor e Janair, a primeira a ser trazida para a discussão gira em torno da maneira que eles deixam de ser humanos para se transformarem no inseto. Gregor goza de maior visibilidade social, seu emprego de caixeiro viajante lhe proporciona contato com várias pessoas e lugares diferentes, por ser o arrimo de sua família ele também tem importância dentro do seio familiar. Essa posição, de certo prestígio, é repentinamente destituída quando este se transforma no inseto, pois

neste momento ele passa de provedor para fardo a ser sustentado e cuidado por seus familiares. Por outro lado, Janair não sofreu uma mudança repentina, tendo sempre sido a barata ainda que não tenha apresentado mudanças fisicamente: Clarice atrela sua imagem à do inseto desde a primeira vez que a descreve no romance. Enquanto Gregor perde seu parco prestígio social ao sofrer tal transformação, nossa barata brasileira jamais o teve. Porém, a sensação de impotência produzida n’*A Metamorfose* através da situação absurda é quebrada na obra de Clarice por intermédio da insubmissão de Janair ao pintar a gravura na parede, tomar posse do quarto de empregada destituindo-lhe da função de armazém de tranqueiras e, sobretudo, ao pedir demissão.

Passemos agora a analisar a construção da imagem de Janair. À primeira leitura, o trecho que segue pode passar despercebido e a relação com a barata não nos saltar aos olhos de pronto, porém o emprego de palavras como “escura” e “invisível” já remetem tanto à questão de sua cor quanto a um certo desprezo acerca da empregada por parte da narradora. A empregada, até então, era praticamente ausente da memória da patroa:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse *usado* como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda *escura e invisível* – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: *ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua* (LISPECTOR, 2009:40, grifo nosso).

As cores escuras escolhidas para Janair lembram as cores da barata ao mesmo tempo em que simbolizam e acentuam sua posição social, cor de sua pele e o apagamento social resultante da soma destes fatores. A constatação a que G.H. chega acerca de sua invisibilidade também pode ser lida como uma semelhança entre empregada e barata, pois o inseto se desenvolve nas frestas e lugares escondidos; a barata da narrativa, por exemplo, estava incógnita dentro do armário do quarto de empregada. Através deste trecho, é introduzido um dos sentidos mais fortes relacionados à barata, expostos parágrafos acima: o da marginalidade. A invisibilidade de Janair se liga a esta marginalidade própria da barata, por isso este aspecto começa a ser introduzido na obra a partir da descrição da doméstica. A escuridão da empregada não se resume a suas roupas,

pelo contrário, suas vestimentas parecem aprofundar sua escuridão própria, mesclando-se a pele que as vestem.

O verbo “usado” destaca que Janair não é considerada ser humano, mas objeto útil e descartável; a caracterização da personagem cria o que seria uma fotografia da empregada doméstica no Brasil, de tal maneira fechada que sequer deixa espaços livres para o desenvolvimento de uma personalidade. Ela é o que Bakhtin chama de “objeto da consciência do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 5) até o momento em que G.H. descobre a gravura e a limpeza do quarto. O mais interessante a esse respeito é que a barata não é objetificada, mas humanizada: “[...] vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas joias. É toda rara, parece um único exemplar.” (LISPECTOR, 2009:70). Essa contraposição faz gritar o estado de desumanização em que se encontra Janair e seus semelhantes: “O inferno, porque o mundo não me tinha mais sentido humano, e o homem não me tinha mais sentido humano. E sem essa humanização e sem a sentimentalização do mundo – eu me apavoro”. (Id.; Ibid., p. 70).

A passagem “Ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua” é, de certa forma, retomada mais à frente quando G.H. começa a se indagar sobre o gênero da barata e descobre que só consegue visualizá-la como mulher, porque “o que é esmagado pela cintura é fêmea”, estabelecendo assim mais uma conexão entre as duas. Porém, este não é o único sentido da passagem que traz à baila o tema da mulher na sociedade, possibilitando a leitura ligada a significados que vão desde a questão da violência sofrida por milhares de mulheres, motivada por questões de gêneros, o feminicídio, e os numerosos casos de morte de mulheres em decorrência da realização de abortos clandestinos no Brasil. Assim vê-se, que mesmo atualmente, tal correlação se sustenta: ainda hoje milhares de mulheres se encaixam no rol daquilo que morre esmagado pela cintura pelo simples fato de ser fêmea.

Características como sua magreza, bem como sua ausência de seios e ancas se ligam à miséria e também são retomadas na descrição da barata construída algumas páginas depois. A imagem enfatiza a forma compacta da barata, criada através da sobreposição de finas cascas pardas. A aproximação da Janair e a barata se torna cada vez mais explícita, como podemos ver na seguinte passagem:

A barata não tem nariz. Olhei-a, com aquela sua boca e seus olhos: parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. O olho

franjado, escuro, vivo e desempoeirado. E o outro olho igual. Duas baratas incrustadas na barata, e cada olho reproduzia a barata inteira. (LISPECTOR, 2009, p. 55; grifo nosso).

Quando analisamos paralelamente as caracterizações de Janair e da barata salta aos olhos a recorrência de certos símbolos e imagens, como a magreza, os tons escuros, a invisibilidade, a marginalidade, a questão feminina e negra. Existem também os caracteres que são salientados na barata, mas sequer mencionados em relação a Janair, fruto da desumanização desta e humanização daquela: enquanto não encontramos menção sobre a boca e os olhos da empregada, a barata tem esses órgãos descritos repetidas vezes; ao mesmo tempo que G.H. não se aprofunda na descrição psicológica de Janair, para a da barata é reservada grande parte do romance.

Janair é descrita quase como uma sombra, sua magreza alinha-se com sua invisibilidade, enquanto a barata compacta provoca um asco que impede que lhe ignorem a presença. Os mesmos tons escuros que impedem que G.H. note Janair, forçam a visibilidade da barata; a possibilidade de romper as camadas do inseto com as unhas não existe para romper o silêncio da empregada, assim como não há interesse de fazê-lo. Os olhos da barata são multiplicados através de suas franjas, capazes de romper a barreira da repugnância e chamar a atenção da personagem principal. Sua boca bem delineada, mesmo sem pronunciar som algum, foi capaz de romper também o silêncio, coisa que não foi possível a Janair. Em um período de seis meses, as personagens conviveram diariamente sem que G.H. notasse o rosto e os traços de sua “auxiliar”. Entrementes, o encontro com a barata foi brusco o bastante para que ela fosse humanizada. “Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto.” (LISPECTOR, 2009, p. 54). Por intermédio desta passagem vemos a quebra da rotina de ignorar, típica de G.H.

A expressão “mulata à morte”²² estabelece ligação entre a barata, Janair e também toda a comunidade negra, ou pelo menos das mulheres negras. Tal sentido é apenas reforçado por todas as outras passagens nas quais a cor preta é ligada à barata, e elas são muitas dentro da obra. Posto isto, faz-se necessária a reflexão sobre a forma de

²² A associação entre a barata, a mulata e a morte pode ser compreendida como alusão à banalidade dos óbitos de mulheres negras. Novamente o mundo diegético encontra ecos no Brasil real contemporâneo no qual o número de assassinatos de mulheres brancas cai 10% enquanto o de mulheres negras sobe 54%. Fonte: Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil- estudo realizado pela faculdade Latino Americana de Ciências Sociais (FLACSO).

antropomorfização utilizada por Clarice na obra; para tanto retomaremos *A metamorfose*, de Franz Kafka, e ampliaremos a discussão trazendo *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, na tentativa de comparar como tal processo se dá em cada uma delas.

Kafka utiliza o absurdo para transformar seu personagem num inseto horripilante, enquanto Clarice e Graciliano desenvolvem um processo de desumanização dos personagens humanos concomitante com a humanização de personagens animais/insetos. O que resulta deste processo é um contraste de tal maneira forte entre as representações que o leitor, ainda que desatento, seja incapaz de deixar de notá-lo. Neste aspecto as obras brasileiras se diferenciam essencialmente de *A metamorfose*, pois esta traz um personagem que passou pela experiência de “ser gente” antes da inusitada transformação que sofreu. Já os dois livros engendrados no Brasil apresentam personagens a quem o direito de pleno desenvolvimento humano e, no caso de Fabiano²³, intelectual foi negado de tal forma que eles nunca tenham sido considerados “gente” dentro de suas narrativas.

O autor tcheco retrata uma desumanização no personagem, mas focaliza com mais delongas a que ocorre fora dele – ou seja, aquela que recai sobre seus parentes que se demonstram mesquinhos, e até maldosos, quanto ao trato com o vulnerável e indefeso dentro do contexto privado da família de Gregor. Essa família acaba por dividir a responsabilidade por tal desumanização, pois esta não é motivada somente pelo acontecimento social, que é seu trabalho altamente reificador, mas também pelas relações entre os familiares que são, antes de mais nada, mediadas pela capacidade individual de levantar recursos. O calvário de Gregor nunca foi exposto à sua comunidade, seu cadáver sequer foi sepultado, de maneira que o espaço se assemelhe ao espaço claustrofóbico de *A paixão...*

Nas obras brasileiras, temos a desumanização fruto de processos sociais evidentes, alastrados e recorrentes na história brasileira, contra os quais o esforço individual dificilmente promoverá resultados positivos. Fabiano e Janair não se desenvolveram plenamente pela falta de acesso à educação, moradia, saúde e ao trabalho digno, processo que acometeu, acomete e, tragicamente, acometerá milhares de brasileiros. Isso também se dá na instância privada e se relaciona ao caráter individual dos seres retratados, mas é

²³ No caso de Janair, não podemos afirmar com certeza seu parco desenvolvimento intelectual por faltarem na narrativa elementos através dos quais conheceríamos suas capacidades cognitivas. Porém, encontramos na obra referências suficientes para afirmar que as questões de sua cor e classe afetaram a sua condição no tocante a ser considerada tão gente quanto sua patroa.

produzido dentro de uma sociedade desigual e injusta que fornece o solo para que estes seres sobrevivam. Esta leitura salta aos olhos de todos os leitores de *Vidas secas* através de um processo também utilizado por Clarice: o silenciamento do personagem. Fabiano é metáfora mais contundente da desumanização do que sinhá Vitória, pois esta ainda tem um grau maior de linguagem e compreensão de mundo, e essa diferença é ressaltada dentro da obra por diversas vezes, potencializando seu significado.

Aliado a este processo de desumanização dos personagens humanos, as duas obras trazem bichos, que são progressivamente humanizados no decorrer da narrativa – chegue-se ao ponto de algumas análises colocarem Baleia, a cachorra de *Vidas secas*, como personagem principal da obra. A relação estreita entre animais e homens destituídos de humanidade e possuidores de aspectos animais permeia ambas as obras: assim como a caracterização de Janair se assemelha à da barata, Fabiano se comunica por meio de urros e grunhidos, seus pensamentos são apresentados pelo narrador juntamente com os pensamentos de Baleia, nos quais detectamos por vezes maior grau de “complexidade”. O clímax desta oposição se dá na narração da morte da cadela e quando Fabiano se vangloria – embora esta não seja a melhor palavra a se utilizar para Fabiano, pois poucas coisas são mais desconhecidos para ele que a “glória” – de ser bicho.

O narrador de Graciliano, em seu contar, utiliza um enfoque naturalista (aproximando-se da fotografia, na apresentação das imagens) e realista (avizinhandose do cinema, já que alguns aspectos da narrativa são descritos de maneira “seca”, que mais parecem um *frame* de um roteiro cinematográfico). A economia verbal mimetiza a aridez do espaço e contamina o diálogo entre os personagens, assim os momentos em que sua fala aparece, suas frases raramente ultrapassam três vocábulos, sempre organizadas de maneira rudimentar. Nesta obra o silenciamento se dá pela incapacidade de lidar com o código, condição a que toda a família está submetida, o que resulta na linguagem empobrecida dos personagens, que se comunicam mais por grunhidos que por palavras. O tom naturalista cria uma paisagem agressiva ao homem, sugerindo que este seja produto do meio ressecado em que vive. O contrário acontece em *A paixão segundo G.H.* em que se verifica um narrador afeito a explicações sobre a função dos objetos, quase lhes atribuindo uma “essência”. No entanto, não se dedica com tal empenho à descrição das imagens – quando concentra a atenção à paisagem é porque descobriu nela algum significado oculto, como acontece ao descrever a fachada e os fundos do prédio. Embora

haja aspectos naturalistas na obra de Clarice, esse tom não é o predominante na diegese; oposto do que acontece em *Vidas secas*.

Na comparação das duas obras nacionais, é possível notar que os personagens de Graciliano são mais objetificados que Janair, pois esta ainda se rebela através da limpeza que faz no quarto ao jogar fora as quinquilharias que tornavam o espaço ainda menor. Além disso a personagem lispectoriana mostra-se ativa ao se manifestar por meio da gravura que faz sem permissão da dona da casa e, principalmente, ao pedir sua demissão – algo que G.H. não esperava. Já os retirantes não apresentam comportamento transgressor ao longo da obra: Fabiano tem três oportunidades, que não são aproveitadas, para transgredir. A primeira é quando decide jogar com o soldado, e acaba sendo punido no ato pela tentativa de se portar como gente. A segunda ocasião dá-se na chance de matar o soldado, quando este se encontra perdido na caatinga, e assim demonstrar-se superior a ele, mas recua. A terceira seria se negar a deixar a fazenda quando o dono das terras o expulsa com sua família.

A utilização de técnicas naturalistas em Clarice se dá de maneira muito diversa da que se pode constatar em Graciliano. Ela as emprega dentro de um contexto de relações sociais bem demarcadas (patroa *versus* empregada) e deixa a relação entre ser humano e bicho por conta das entrelinhas, de maneira que é o leitor quem a descobrirá de acordo com sua capacidade de compreender esses subentendidos na caracterização dos personagens. Enquanto isso, o autor alagoano ressalta tais relações através do narrador que transcreve os pensamentos de seus personagens – este é outro índice de maior objetificação em sua obra, pois podemos ler as intenções de cada personagem, através do que o contraditório, bem como as nuances de um ser plenamente desenvolvido; são apagadas; o oposto pode ser dito de Clarice que sempre traz um narrador que não consegue saber ao certo o que se passa na cabeça dos seres que rege e se contradiz por diversas vezes dentro da narrativa. Na escrita própria de Lispector as técnicas naturalistas são utilizadas lado a lado com outra, sendo um fragmento de sua forma; enquanto em Graciliano Ramos encontramos a preponderância absoluta das mesmas.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita de Clarice se reveste de propriedades quase mágicas, através das quais seu projeto de escrita se concretiza como inédito na literatura brasileira. Não há dúvidas de que seu estilo seja original e único, bem como de sua importância para a literatura nacional, fosse como escritora que produziu obras lidas vorazmente tanto por jovens quanto por adultos “formados”, fosse como fonte a alimentar o imaginário de novos escritores brasileiros, ou ainda pela figura enigmática que hoje, a nosso ver tragicamente,

povoa os *memes* das mídias sociais com frases que nem sempre são de sua autoria²⁴. A autora parece, mais do que qualquer coisa, uma entidade da literatura nacional, característica reforçada pela abordagem mística dos personagens e acontecimentos, tão presente em sua obra. Nesta dissertação procurou-se analisar tal característica de maneira alinhada à questão social e resgatar uma Clarice que utiliza o mítico para falar do ser comum, posicionando-se frente as questões de seu tempo.

O primeiro capítulo buscou fazer um apanhado sobre o surgimento e modificação do gênero literária romance – em grande parte movido pela necessidade de se compreender o gênero para melhor observar as modificações operadas por Clarice e também devido à problemática da delimitação de suas obras nos gêneros. Isso porque algumas de suas produções se encontram em um espaço transitório entre o romance e a novela e outras entre a crônica e o conto. Por fim, a necessidade de se compreender o impacto de seu narrador e refletir sobre o suposto tom monológico que a narradora produz na obra nos levou a um estudo clássico da teoria literária: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* e *Problemas da poética de Dostoiévski* de Mikhail Bakhtin. György Lukács também foi cotejado no intento de verificar se o conceito de dissolução da forma romanesca estava presente na literatura de Clarice e, neste caso, se essa dissolução se revelava como decréscimo de sua qualidade literária. Assim, obras como *Arte e sociedade – Escritos estéticos, Marxismo e teoria da literatura* e *A teoria do romance* serviram de aporte teórico para as análises.

O segundo capítulo destinou-se à reflexão sobre o espaço construído na obra enquanto desdobramento da questão social brasileira. Ali se buscou explicitar como as personagens foram caracterizadas, salientando o lugar social a que pertencem, bem como a área destinada a cada uma: os fundos caóticos para a empregada e a alva fachada para a patroa. A reflexão prolonga-se atingindo questões subjetivas (como a relação de G.H. com este local e sua identidade) e coletivas (como o hábito de, já passada a época escravocrata, reservar um local construído especialmente para dormitório de empregadas, sempre planejado de maneira a ignorar a qualidade de vida de quem a esta zona está confinada).

²⁴ Os memes são fragmentos históricos que representam muito bem a dinâmica de nossos tempos, a figura de Clarice é utilizada mais pela sua imagem do que por sua produção: a imagem da mulher que aparenta saber mais do que demonstra e olha tudo e todos com ar de suspeição é explorada para produzir sentido humorístico. Fato que gera certo incômodo naqueles que cotejam sua obra com a admiração que ela merece e, a nosso ver, representa um tipo de objetificação a que a figura feminina está sempre sujeita.

Com base nas leituras das obras de análise literária a respeito da autora, citadas já na introdução desta dissertação, e os novos sentidos iluminados por elas, construiu-se no terceiro capítulo a análise de dois elementos insólitos da diegese: o silenciamento (de que Janair é vítima) e o símbolo da barata. Evidencia-se a relação entre Janair e a barata, na qual as aparências de ambas são caracterizadas de modo muito semelhante. No capítulo 3, em que seu silêncio é abordado, ainda foram introduzidas discussões acerca da reificação do homem na sociedade capitalista e as relações de trabalho que marcam a história brasileira, no intuito de aprofundar a análise construída. Também se foram estabelecidas relações de proximidade entre *A paixão...* e *Vidas secas*, com a constatação de personagens silenciados e da animalização do homem; e *A metamorfose*, em que são abordados os diferentes processos de humanização e desumanização.

Por intermédio de uma escrita exuberante Clarice denuncia a situação de indignação e exploração a que estão submetidas milhares de mulheres, refletidas na construção de Janair, a quem atribuiu magreza, escuridão e invisibilidade. Constata-se que a humanização é fruto de sensibilização e que, não sendo imanente ao homem, pode sucumbir na relação de trabalho em que o ser é objetificado, a ponto de não ser mais considerado humano. A separação entre os espaços que se destinam à G.H. e à Janair evidencia o abismo social que há entre empregadas e patroas: o encontro com a barata se dá no claustrofóbico quarto onde Janair foi obrigada a dormir, espremida entre bugigangas, por seis meses. A epifania, que recorrentemente se dá na obra de Clarice por meio do escatológico, aqui ocorre na herança mais viva do período escravocrata, a minisenzala dos apartamentos – vulgarmente conhecida como “quarto de empregada”. Isto posto e observado, torna-se quase impossível a leitura da obra sem levar em conta a preocupação com o social e as injustiças que a autora transformou em artimanhas narrativas.

Essas inúmeras possibilidades interpretativas se mostraram cada vez mais presentes e, talvez, sejam elas que outorguem a essa obra lispectoriana a capacidade admirável de se manter atual e cativar um enorme número de leitores ao longo dos tempos. A leitura aqui proposta representa uma nova forma de se abordar Clarice, respeitando a potência de sua obra e dedicando o esforço necessário ao desvelamento de novos significados. A capacidade sintética da autora se revela quando ainda nos dias de hoje encontramos conexões possíveis entre a temática da obra e a realidade; sua

capacidade criativa concebe um romance em que questionamentos de todas as ordens surgem e se chocam entre si.

Ao demonstrar qual era o espaço de Janair segundo a expectativa de sua patroa, Clarice questionou o lugar que a massa de mulheres que exercem a profissão de doméstica (cuja maioria esmagadora é negra) ocupa. Mostrou o tipo de vida a que tais pessoas são compelidas e identificou as condições por meio das quais exercem sua cidadania, especializando sua observação: o quarto abafado, cheio de quinquilharias, nos fundos do apartamento, junto com a área de serviço. Ali tudo se organiza segundo os negros de chuva e o dispor caótico de janelas, e o dormir se dava encolhido entre bagunças, numa cama esfarrapada e sob a constante vigilância das valises com as iniciais da patroa.

O objetivo desta pesquisa era tentar traduzir o grito abafado dessa personagem confinada, oprimida e explorada, mas que não é só dela, e sim de uma gama de alteridades que surgem na produção clariceana para romper esses cerceamentos físicos e abstratos. Podemos dizer que eles são utilizados pela autora para tornar visível aquilo que escolhemos não ver porque gera dor e culpa. Essa foi também a consciência a que G.H. chegou, de sua culpa e de sua ignorância a respeito dessa culpa. Quando abandonou tal ignorância, se viu livre da perna sobressalente que, lida enquanto símbolo do preconceito, lhe fincava no mesmo lugar, impedindo sua evolução e também a convivência com o outro. A terceira perna não lhe fazia enxergar a pessoa com quem conviveu de maneira íntima por seis meses, ocultando-lhe os sentimentos e mesmo as características físicas atrás do véu da insensibilidade. Embora Janair seja a maior vítima deste processo, G.H. não passa ao largo e por isso constrói sua vida sobre a base instável das organizações visando a inclusão em uma classe supostamente superior, mas que, no exame mais atento, se demonstra tão esvaziada de humanidade quanto a classe oprimida. Consideramos que tal tradução tenha se dado ao longo desses três capítulos.

Referências Bibliográficas

ATLAS DA VIOLÊNCIA, disponível em
http://www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf acesso em
[13/07/2018](#)

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 6ed. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2011.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BURITY, Joanildo A., "Pensar o Outro: Derrida e a Teoria Social". *Estudos de Sociologia*, vol. 1, no. 2, janeiro/junho, 1995.

CARDOSO, M. "Epifania", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0. 2009. Disponível em <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epifania/>, consultado em 16-07-2018.

DAVATZ, Thomas. *Memórias de um colono no Brasil: 1850*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1980.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

GOTLIB, Nádya Batella. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

KADOTA, Neiva Pitta. *A Tessitura Dissimulada: o social em Clarice Lispector* São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KOWARICK, Lúcio. *Trabalho e vadiagem: a origem do trabalho livre no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Crianças Chatas*. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A hora da estrela: edição com manuscritos e ensaios inéditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

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

_____. *Tradução atrasada*. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Um grama de radium - Mineirinho*. 1962. Disponível em: http://www.ip.usp.br/portal/index.php?option=com_content&id=4396:contogmineirinho-clarice-lispector&Itemid=220&lang=pt Acesso em: 26/09/2017, às 20:01.

LUCAS, Fabio. *O caráter social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1970.

LUKÁCS, Gyorgy. *Georg Lukács: sociologia*. Organização Carlos Nelson Coutinho, tradução José Paulo Netto e Carlos Coutinho. São Paulo: Ática, 1981.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Narrar ou descrever? In: *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *O romance como epopeia burguesa*. In: *Arte e sociedade – Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

_____. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MAGALHÃES, Belmira. *A particularidade estética em vidas secas, de Graciliano Ramos*. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

NUNES, Benedito. *O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. São Paulo: Ed. Nacional, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

SÁ, O. de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 2 ed.. São Paulo: Annablume, 1999.

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

SILVA, Juremir Machado da. *Raízes do conservadorismo brasileiro: a abolição na imprensa e no imaginário social*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

SOUZA, Ana Aparecida Arguelho de. *O humanismo em Clarice Lispector: um estudo do ser social em A hora da estrela*. São Paulo: Musa Editora; Dourados: UEMS, 2006.

WASELFISZ, J.J. Mapa da violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil. Brasília: D.F.2015. Disponível em: https://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2015/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf Acesso em 25/06/2018

WATT, Ian. *O público leitor e o surgimento do romance*. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. Cap. 2. p. 37-62.

_____. *Richardson romancista: Clarissa*. In: *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. Cap. 7. p. 220-253.