



## Sofrendo a influência: Cíntia sobrevive a Clarice

Wanessa Oliveira dos Santos\*

A influência sempre ocorre, como resultado da existência de uma obra anterior significativa: a tese formulada por Harold Bloom (2002) embasa este artigo, que compara o romance *A paixão segundo GH*, de Clarice Lispector (1964), ao conto “A paixão e a ratoeira”, de Cíntia Moscovich (2006). Veremos que a autora gaúcha se fortalece ao se apropriar da herança de sua antecessora.

A segunda edição do livro *A angústia da influência – uma teoria da poesia* traz um prefácio intitulado “A angústia da contaminação”, no qual Bloom discorre sobre o influxo de Shakespeare sobre os pósteros, de tal modo importante que o elevou à condição não só de poeta forte, mas de inventor da humanidade tal como a conhecemos. Bloom compara o autor britânico a escritores que privilegiaram a poesia, mas sua reflexão se estende ao campo da prosa, como comprova o caso das escritoras brasileiras em foco.

As afirmações de Bloom levam inevitavelmente a um exercício de pensamento: se Shakespeare marcou todos os grandes autores, quem lhe teria servido de influência? O crítico responde que o dramaturgo Christopher Marlowe foi crucial para a obra do bardo elisabetano. No entanto, o que engrandeceu Shakespeare foi o trabalho dispensado à criação de personagens e a grande experimentação, que tornam seus textos apreciáveis até nossos dias.

\* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRJ).

O argumento possibilita a Bloom construir a tese central de seu livro: “A influência poética – quando envolve dois poetas fortes, autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação” (p. 80).

A interpretação criativa do texto do precursor resulta na “apropriação poética”, expressão usada por Bloom como substituta de “influência poética”. A voz do precursor ecoa, mas dotada de uma vitalidade que ratifica o talento do sucessor. Como em um ritual antropofágico – em que a aquisição de determinadas características só é possível mediante a canibalização do que é alheio –, a elaboração do texto passa por seis fases, mediante as quais o artista se mostra tão forte quanto seu precursor. São elas: Clímanen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askesis e Apophrades.

A primeira etapa – Clímanen – corresponde à leitura distorcida e consequente apropriação da obra de referência. Nesse estágio, o desvio do texto do precursor se faz necessário para a criação do novo escrito. Tessera, por sua vez, representa a completude e a antítese da obra sucessora em relação à pioneira. Já Kenosis diz respeito ao movimento de descontinuidade, podendo originar a Daemonização, a Askesis e a Apophrades, que concernem à independência, em diferentes gradações, do sucessor em relação ao precursor. É o que Cíntia consegue em relação a Clarice – com quem partilha o desafio de tematizar o grotesco.

Em *A paixão segundo GH* e “A paixão e a ratoeira”, é o grotesco que faz emergir e transformar a existência. Clarice faz GH sofrer uma verdadeira ascese, através da paixão de calvário, ao deparar-se com uma barata. É por meio de um roedor que Cíntia desconstrói a perfeição forjada.

O enredo do romance se concentra no relato das emoções da personagem-narradora. Em seu confortável apartamento, GH termina o café da manhã e se dirige ao quarto da empregada, que acabou de pedir demissão. Após a surpresa com a diferença entre a simplicidade do cômodo e a elegância com que decorou a casa, outro choque: dentro do armário vazio do aposento, há uma barata. O pequeno evento se torna o mote de uma longa e difícil avaliação de identidade.

O conto, por sua vez, começa com dois adjuntos adverbiais marcadores de tempo: “aos finais da tarde” e “sempre”. Todos os elementos existem como se figurassem numa metafórica sinfonia constituída não de sons, mas de pausas: o sentimento pacífico da mulher, a água que faz dançar as flores, o cheiro da terra. Até os elementos perturbadores da ordem – os carreiros de formigas – constam desse universo de modo a fazer parte de uma estrutura sem, todavia, abalá-la. Tudo perfeitamente mediano: a mulher não tem amor pelos insetos, por isso os desorienta mas não os mata; ama as plantas, tão dóceis em sua imobilidade. Nada no jardim ameaça a estabilidade desse mundo construído e projetado. A mulher rega as plantas no crepúsculo, “único momento de se deslindar dos suplicios”, sendo a sua válvula de escape para não perder o controle, afinal “sabia, e só ela sabia, o quanto custara a paz, noites intermináveis numa inquietude que lhe comprimia o coração” (pp. 81-2). Em oposição ao jardim, o perigo viria da reunião das pessoas dispostas de noite à mesa – dentro de casa.

Aqui podemos estabelecer relações: GH é escultora e a personagem de Cíntia projetou seu jardim, portanto ambas têm como ofício criar formas e disposições com as mãos. A paixão de GH começa pela manhã, enquanto a saga da mulher inicia-se à noi-

te, quando todos dormem e apenas ela está insone. As estruturas narrativas se completam em suas diferenças: enquanto o romance é narrado sob uma perspectiva subjetiva – GH expõe sua *via-crúcis* depois de ocorrida a redenção –, o conto segue uma estrutura linear de terceira pessoa. É plausível pensar na personagem cintiana como desdobramento de GH, pois ambas se veem obrigadas – ao esbarrar com o outro, porém não qualquer outro, mas a alteridade que causa asco – a buscar possibilidades que ultrapassem a normalidade cotidiana.

No conto, merece atenção o fato de o minúsculo ruído – portanto o abalo, a ameaça da ordem – surgir dentro de casa e não no jardim. Nota-se, então, uma construção irônica: a perturbação vem do lugar sobre o qual a personagem não exerce controle total, afinal em uma casa convivem membros diferentes da família – no caso, dois filhos, marido e avó. O jardim, por sua vez, é um habitat natural de insetos e animais subterrâneos – portanto, ocultos. No entanto, é no meio da assepsia do lar – e não na natureza projetada e domada – que se introduz a ameaça. O mesmo ocorre a GH, cujo perigo acontece em lugar fora de seu domínio, o quarto de empregada: “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta” (p. 28).

Outros elementos unem o conto ao romance. Seguindo a ordem da narrativa de Cíntia, observa-se primeiro o enfoque dispensado aos olhos – os do rato possuem a autenticidade de uma existência, ainda que perturbadora: “Olharam-se os dois, rato e mulher, e os olhos brilharam de asco” (p. 84). O mesmo processo de reconhecimento ocorre com GH:

Ali estava eu boquiaberta e ofendida e recuada – diante do ser empoeirado que me olhava. Toma o que eu vi: pois o que eu via com um constrangimento tão penoso e tão espantado e tão inocente, o que eu via era a vida me olhando (p. 38).

Traços do episódio em que GH aniquila a barata se deixam ver na hesitação com que a personagem de Cíntia desfere o golpe no rato. É o que constatamos ao lermos, no conto, que a personagem “segurou-se com ambas as mãos ao cabo da vassoura, erguendo-a acima da cabeça. [...]. Mas não, o que ela chamara de rato continuava lá, [...] ele ergueu a cabeça e insultou-a com o brilho de um olho só” (pp. 86-7).

O conto partilha com o romance a sinestesia entre o ato de matar e o gosto da morte – “o mesmo gosto da fruta verde entre os dentes” (p. 87) –, aproximando-se também pela imagem do rato como o “sangue chupado para dentro da seringa” (p. 88). Passemos a Clarice:

É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu toda estava com sabor de aço e azinhavre, eu toda era ácida como um metal na língua, como planta verde esmagada, meu sabor me veio todo à boca. (...) Aguardei que a estranheza passasse, que a saúde voltasse. Mas reconhecia, num esforço imemorial de memória, que já havia sentido essa estranheza: era a mesma que eu experimentava quando via fora de mim o meu próprio sangue, e eu o estranhava. Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu o estranhava com atração: ele era meu (p. 36).

Nota-se que a imagem do sangue usada por Cíntia perfaz um movimento inverso: enquanto GH estranha o sangue vindo de

dentro de si, a personagem de Cíntia usa um elemento externo – o rato – e trabalha a imagem do sangue chupado para dentro da seringa de modo a internalizar a criatura.

O diálogo entre as obras possibilita que falemos de pastiche. Em linhas gerais, pastiche deriva da palavra italiana *pasticcio*, significando literalmente massa ou amálgama de elementos compostos. No campo da pintura, o termo se referia a quadros forjados com tamanha habilidade imitativa que passavam por originais. É que durante a Renascença a crescente procura de obras de arte em Florença e Roma levou muitos pintores medíocres a imitar quadros de grandes mestres italianos, com intenções fraudulentas. Percebe-se, portanto, que a prática é bem mais antiga que a definição e, logicamente, não poderia restringir-se a uma área artística: eis o conceito migrando para a literatura.

Uma breve reconstituição histórica permite lembrar que a questão da originalidade nasceu com os românticos, que viram a obra como expressão da subjetividade, fazendo com que a autoria adquirisse uma grande importância. No pastiche, porém, a autoria se dilui e a originalidade se relativiza, uma vez que o texto equivale a uma espécie de “homenagem” a um escrito antecedente.

Para o pastiche ser bem-sucedido, é importante que o texto-fonte apresente um conjunto de traços peculiares, temas recorrentes e um estilo autoral passível de ser apreendido, compreendido e convertido. Além disso, convém ser bastante conhecido e exemplar a ponto de o pastiche ser visto como tal pelo leitor. Lembremos ainda que, inerente à possibilidade de multiplicação de textos partindo de um texto-fonte, está a noção de incompletude do discurso, a ideia de que a escrita é capaz de recriar outras escritas. É neste ponto que retornamos ao paralelo entre o romance e o conto.

Segundo Benedito Nunes, “*A paixão segundo GH* é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal” (1995, 58). Tais palavras também se aplicam ao texto de Cíntia – fato esperado, dada a relação de pastiche do conto com o romance. O crítico defende que a redenção de GH se dá pela superação do asco. Afirma que

até sucumbir ao êxtase que a integra à exterioridade da matéria viva, GH está dividida entre o desejo de seguir o apelo do mundo abismal e inumano onde vai perder-se, e a vontade de conservar a sua individualidade humana [...]. GH passa por um processo de conversão radical. A experiência do sacrifício de sua identidade pessoal impõe-lhe a dolorosa experiência da renúncia [...]. Além de dolorosa, essa sabedoria é paradoxal, pois que a perda de GH (a despersonalização, a momentânea humanidade) transformar-se-á em ganho. Pela negação de si mesma ela alcançará a sua verdadeira e própria realidade. Toda uma completa metamorfose interior e espiritual resultou, portanto, de um pequeno e doméstico incidente (pp. 59-60).

É justamente esta a diferença fundamental entre os dois textos. Se numa primeira leitura encontram-se apenas semelhanças, a releitura deixa ver uma atitude radicalmente oposta. Se no romance de Clarice ocorre a redenção através da despersonalização, no conto de Cíntia a mulher encontra o êxtase através da animalização levada às últimas consequências:

E bateu, bateu, bateu no rato [...]. Bateu, bateu, bateu, até que a luxuriante pelagem cinzenta se tingisse de vermelho do sangue chupado para dentro da seringa. Depois, porque fizera o ato proibido de tocar no que é imundo, depois que a vida rebentou como uma represa incontida, depois foi para o quarto. Por isso e só depois (p. 89).

Diferentemente de GH, a personagem de Cíntia não ingere a substância que causa nojo e a faz vislumbrar a face numêmica das coisas; o imundo não é o limite entre “o Deus” e a humanidade, o todo e o nada. O imundo aqui se refere à violência, à animalidade, à vileza. Se há alguma analogia com aquilo que Benedito Nunes chama de experiência do sacrifício individual, ela só ocorre no conto se relacionada com a desconstrução da identidade forjada até então – a figura da dona do lar que mantém a ordem doméstica e tem no jardim a perfeição. No tocante a outros aspectos, o conto se revela espelho a mostrar uma imagem oposta à do romance.

Um desdobramento de GH se afirma através do conto: se no romance a escultora precisa transformar o acontecido em palavras para tentar entender, a personagem do conto “nunca mais, prometeu-se, nunca mais voltaria a arrasar os carreiros de formigas com o jato da mangueira” (p. 89). Ou seja, enquanto não existe ameaça real, não há motivos para aniquilar o outro. GH encontra “o Deus” através da substância viva da barata que mata sem querer; em “A paixão e a ratoeira”, a personagem só volta à normalidade depois que “a vida rebentou como uma represa incontida” (p. 89), depois que a vida pessoal se reafirmou, ao preço do aniquilamento da alteridade ameaçadora. Através do reconhecimento do poder ou controle, a segurança se instala e a personagem percebe que meras formigas não são ameaça suficiente para enfraquecer uma estrutura. Ratos, por sua vez, corroem silenciosamente até a destruição. A ratoeira se torna símbolo de superação da dúvida, do conflito razão *versus* emoção, de afirmação de poder.

É possível, então, pensar nos conceitos de Clímanen e Tessera. Bloom reforça seus argumentos citando pensadores entusiastas da teoria da apropriação poética. É o caso de Ben Johnson,



que fala de maneira positiva da imitação, a seu ver, movimento natural de conversão da substância ou riqueza de um poeta por parte de um colega em ascensão.

O que tentamos demonstrar sobre a relação entre o legado de Clarice e sua apropriação por Cíntia não reduz nossa coetânea a mera imitadora. Afinal, ela usa o desvio – Clímanen – para distorcer a herança da precursora e criar sua própria configuração de ascese. Nas palavras de Bloom, “os poetas fortes optam pelo Clímanen como liberdade” (p. 93). Essa liberdade, ou desvio, é inseparável do exercício de completude e antítese – Tessera – que Cíntia imprime à sua obra. No sentido de uma

ligação que completa, a Tessera representa a tentativa de qualquer poeta que vem depois de convencer-se [e a nós] de que a palavra do precursor estava gasta. (...), alguns poetas se desviam de seus precursores, outros trabalham mais para completar seus pais (pp. 114-6).

Enquanto Clarice opta pela auto aniquilação de GH, Cíntia escolhe a violenta afirmação do eu como forma de encontrar sentido no mundo; não naquele forjado pelas personagens para si mesmas, mas num mundo com espaço para alteridades e desencontros.

Cabe acrescentar que ainda há muito para ser dito acerca dos autores que sofrem a influência clariciana sem vivê-la como sombra castradora. Descobrir o caminho das próprias palavras após ser arrebatado por Clarice é uma tarefa para poucos. Quem consegue esse feito certamente merece figurar ao lado de sua inigualável precursora.

**Referências**

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência – uma teoria da poesia*. Trad. de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. [1964]. *A paixão segundo GH*. 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MOSCOVICH, Cíntia. *Anotações durante o incêndio*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.