

OS CANTARES DE 'A PAIXÃO SEGUNDO G.H.'

Ercília Bittencourt Dantas ¹

ABSTRACT

What is the relation between a ballad and a novel, the Portuguese poetry and the Brazilian fiction, the Middle-ages and the 20th century? In *A paixão segundo G.H.*, Clarice Lispector begins each chapter with the last sentences of the previous one. By creating a movement of immersion/emersion in the chapters, the narrative gains a symbolic strength that allows the visualization of this "not saying" saying. The words and speech are renewed with the purpose of a better comprehension of feelings and that are absorbed from the world of ideas to the world of sensibility. This procedure led to an extreme transformation of the meaning of these words and sentences and creates a new unseeing world, which gives the reader the will of exploring this new enigma.

A cantiga do Rei-trovador

- Ai flores, ai flores do verde pino,
Se sabedes novas do meu amigo?
ai Deus, e u é?

- Ai flores, ai flores do verde ramo,
Se sabedes novas do meu amado?
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pôs comigo?
ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mi á jurado?
ai Deus, e u é?

- Vós preguntades polo voss'amigo?
E eu ben vos digo que é san' e vivo
Ai Deus, e u é?

- Vós me preguntades polo voss'amado?
E eu ben vos digo que é viv' e sano
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo que é san' e vivo,
e será vosc' ant' o prazo saído
Ai Deus, e u é?

E eu ben vos digo qu' é viv' e sano,
e será vosc' ant' o prazo passado
Ai Deus, e u é?

(D. Dinis)²

Por que uma cantiga medieval portuguesa para iniciar essa tentativa de compreensão de *A paixão segundo G.H.* (PSGH), de Clarice Lispector? Qual a relação entre uma cantiga de amigo e um romance contemporâneo? Entre a poesia portuguesa e a prosa brasileira? Entre a Idade Média e o século XX?

Analisando a estrutura de ambos, o poema e o romance, vimos pontos de contato e achamos interessante

¹ Doutoranda em Teoria Literária pela Faculdade de Letras da UFRJ, professora de língua portuguesa e literatura. É co-autora do livro *Dois visões: Guimarães Rosa & Clarice Lispector* (Ágora da Ilha, 2000).

² MOISÉS, M. (1967, p. 28). Em português moderno: pino = pinheiro; u = onde; pôs = combinou; san' e vivo = são e vivo; e será vosc' ant' o prazo saído = e estará convosco quando terminar o prazo (do serviço militar).

¹ SARAIVA, A., LOPES, O. (s.d., p. 50).

⁴ Ibidem (p. 54).

⁵ BERARDINELLI, C. (1953, p. 6-7).

⁶ HAUSER, A. (1998, p. 221). Segundo o autor, era compreensível a vassalagem amorosa no espaço restrito das cortes e castelos em que havia maior número de homens solteiros do que mulheres. O erotismo se concentrava na senhora do castelo, alvo de um amor cortês-cavaleiresco que, pela impossibilidade de realização, se tornava ideal.

tecer algumas idéias e considerações a respeito do tema.

A cantiga de amigo citada é das mais conhecidas de D. Dinis, apresentando como características o paralelismo das estrofes, a alternância vocálica (a - i) e o refrão. O poeta canta na voz de uma mulher e pergunta pelo seu amigo/amado. Escrita por um homem, exprime um sentimento feminino: o sentimento de abandono pela ausência do namorado perjuro induz a camponesa ao diálogo com as flores do pinheiro que, sensibilizadas, personificam-se e lhe respondem que logo ele virá.

O sentimento é um só e afirma-se pela repetição: repetem-se as idéias nas oito cobras (estrofes) compostas de um dístico com pequenas variações sinonímicas e um refrão que confirma a existência de um coro.

Evidencia-se a utilização do *leixa-pren* (deixa-prende), que sugere um "primitivo processo de composição improvisada, que obriga um dos improvisadores a repetir o último verso do outro, para o qual devia achar seqüência."³ Esse processo ainda persiste no desafio do cordel nordestino brasileiro, de reconhecida influência medieval.

A comunhão entre a jovem e a natureza revela o primitivismo mágico desse mundo medieval, possível de associar-se a estados de consciência arcaicos em que os limites entre as pessoas e os outros seres (no caso, as flores do pinheiro) simplesmente inexistem.

Essa coita (sofrimento amoroso) feminina se expande em muitos estados de alma da donzela enamorada: mágoa, ciúme, dúvida, saudade, tristeza, desconfiança, exigência, compondo diferentes tipos psicológicos, o que leva o estudioso de tais cantigas a constatar (como o fazem Saraiva e Lopes): "a simpatia com que alguns poetas sabem colocar-se dentro do ponto de vista da mulher e dos interesses femininos."⁴ Ou como diz Cleonice Berardinelli:

Não podemos deixar de admirar os seus autores (das cantigas de amigo) pela acuidade com que penetram o coração da mulher e revelam-lhe virtudes e defeitos, ansiedades e desdêns, receios e esperanças. Dessa compreensão da alma feminina resulta a veracidade e sinceridade das cantigas, nas quais

ouvimos, realmente, a voz das raparigas de então.⁵

É preciso lembrar, no entanto, que "a voz das raparigas de então" capaz de expressar-se nas cantigas de amigo não lhes pertence, analfabetas que eram, mesmo fidalgas, e sim, ao homem que assume ambos os papéis, o masculino e o feminino.

O trovador da cantiga de amigo expressa literariamente uma dualidade amorosa: a da mulher que ama e a do homem amado (ele próprio). Essa ambivalência é reveladora, não somente como psicologia literária, mas também no âmbito das relações humanas, ilustrando nos tempos medievais a literatura e a vida.

É preciso, também, lembrar que, além de D. Dinis, os outros autores desses textos medievais são homens doutos, políticos, nobres, clérigos. Eles os escreviam sob forma de papiros e através deles expressavam as suas idéias sobre Arte. Não havia como controlar esses impulsos. Eles os significavam de forma erudita e não tinham controle sobre eles. Alguns desses textos chegaram até nós, mas muitos se perderam. Havia necessidade de escrevê-los. Era a literatura da época. Sem mais delongas, não tinham como expressar as suas mensagens, a não ser daquela forma. E todos gostavam de fazê-lo.

Naquela época, havia muitas outras coisas em jogo. O bem-estar do povo, o progresso da sociedade, a conquista de outros povos, tudo isso eram preocupações presentes e renovadas. Não se sabia ao certo como escrever tais textos, mas os trovadores tentavam. E muitas vezes dava certo, pois, ao lerem tais peças, todos gostavam e aplaudiam essas obras que, na verdade, não eram suas: pertenciam ao patrimônio da humanidade, ao acervo comum de todos. Não importa; todos ficavam felizes com essas obras: eles e o público.

Segundo Arnold Hauser, esses cantores:

davam às homenagens que prestavam às damas a forma de canções de amor expressas em termos corteses mas não inteiramente "fictícios"; foram os primeiros a conceder um lugar ao serviço de sua dama, a par do serviço do senhor; foram eles que interpretaram a lealdade feudal como amor e o amor como lealdade feudal.⁶

Na verdade, essas canções predominavam de forma tal que se tornaram bastante populares. O acompanhamento musical facilitava e muito. Os versos eram secundários. Primeiro se fazia a música, depois a letra. Seus instrumentos eram toscos, mas bastante sonoros.

Assim percorriam vários castelos, mas também as reuniões populares, feiras, festas, e as distâncias se tornavam pequenas diante da necessidade de propagar tais canções. Elas então se tornavam populares, e os trovadores prosseguiram sempre em busca de lugares onde as cantar. Era um ciclo inesgotável de música e torneios de amor.

Não se está fazendo apologia das cantigas, mas que outra forma de literatura estava tão próxima da Beleza e do Bem, propagados por Descartes? Esse o senso de lógica nas cantigas: tudo muito certinho, sem emoções. Já no escalão superior, tudo se passava de forma íntegra. A literatura das cantigas se faz presente numa instabilidade entre esses padrões europeus e os padrões locais sem afirmar, contudo, nem uns nem outros.

Ao recital do cantor todos compareciam e deixavam as suas impressões aflorarem de forma bastante agradável. Todos participavam. Era sempre uma festa. Nesses momentos se esqueciam das guerras, das brigas intestinas, das lutas por mais terras. O que as cantigas traziam era uma lufada de prazer, harmonia, descontração. Um momento único de lazer e prazer.

Enfim, essa poesia trovadoresca era uma atividade transitiva indispensável em todos os acontecimentos sociais (nascimentos, episódios amorosos, grandes aventuras, falecimentos), e tanto o cavaleiro e cantor de estradas como o nobre e o rei poeta exerciam uma função prestigiada na sociedade como cronistas da vida medieval.

A CANTIGA DE CLARICE

Já no ensaio *O mundo de Clarice Lispector* (1966) com que inaugura uma profícua e abalizada interpretação da obra clariceana, Benedito Nunes apontava no seu estilo o que denominou "técnica de desgaste": a neutralização dos significados abstratos das palavras alternada à sua utilização na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, "como se em

vez de escrever, ela descrevesse⁷, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem que deixa à mostra o 'aquilo', o inexpressado."⁹

Essas observações são aprofundadas em livro posterior, *Leitura de Clarice Lispector* (1973)¹⁰, no qual o crítico identifica a repetição como "o traço de mais largo espectro"¹¹ na obra da escritora. Ele o vê como um processo consciente que, se por um lado atua como recurso enfático, por outro concorre para a redução das significações e, conseqüentemente, uma preparação para o silêncio. Nesse jogo da linguagem, a obra caminha do expressionístico para o alegórico, conjugando o poder da palavra e do silêncio.

Reynaldo Bairão, em apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector (1969), tece comentários sobre um específico recurso de repetição: iniciar um capítulo com a última frase do capítulo anterior (no caso de PSGH). Embora o denomine de "cacoete", ele reconhece a sua qualidade como interligação do livro todo, dando-lhe essa "unidade alucinatória que é seu maior objetivo. Seria assim uma espécie de 'deixa' que o mesmo personagem toma, a fim de prosseguir o monólogo que ele mantém consigo mesmo."¹²

Em 1973, Assis Brasil reedita, com pequenas modificações, o estudo *Clarice Lispector: ensaio*, de 1969, que, por sua vez, era uma compilação de artigos sobre a escritora publicados na imprensa ao longo da década de 60.

No volume I, dedicado ao romance, da série de quatro da coleção *História crítica da literatura brasileira* (1973), Assis Brasil observa que, no romance PSGH, "Clarice Lispector encadeia a última frase de um capítulo com a primeira do capítulo seguinte, ou a repete dando uma unidade temporal ao relato."¹³ Nega, contudo, que a narrativa seja um monólogo direto ou indireto.

Em notas para os textos de uma *Seleção* de Clarice (1975), Amariles Guimarães Hill, referindo-se ao romance PSGH, destaca:

Um curioso procedimento desse romance é iniciar cada capítulo exatamente com a última frase do capítulo anterior. Essa técnica lembra o *leixa-pren* (larga e pega) das cantigas medievais portuguesas, o qual consistia em começar uma estrofe com as

⁷ "Mas se não soubéssemos de modo algum que tudo quanto existe em nós de real e verdadeiro provém de um ser perfeito e infinito, por claras e distintas que fossem nossas idéias não teríamos qualquer razão que nos assegurasse que elas possuem a perfeição de serem verdadeiras" DESCARTES, R. (1979, p. 50).

⁸ É possível ter ocorrido falha tipográfica. Na edição original (1966), consta "descrevesse", o que poderia levar à confusão com o imperfeito do subjuntivo do verbo "descrever". Como o sentido do texto aponta para a "negação de escrever", a forma mais adequada seria "descrevesse". Por fidelidade ao texto, mantivemos a grafia original.

⁹ NUNES, B. (1966, p. 74-5). O ensaio foi reeditado como o Capítulo II em *O dorso do tigre*, com o acréscimo do adjetivo no título: "O mundo imaginário de Clarice Lispector".

¹⁰ Reeditou-se o livro citado com inclusão de mais dois estudos ao capítulo final - "O improviso ficcional" e "O jogo da identidade" - que atualizam a interpretação da obra clariceana. NUNES, B. (1989).

¹¹ Ibidem, p. 136.

¹² BAIRÃO, R. (1969), art. citado. Salvo engano, essa é a primeira menção da crítica à "deixa" (ou *leixa-pren*) em PSGH.

¹³ BRASIL, A. (1973, p. 75).

¹⁴ GOMES, R.C., HILL, A. G. (1976, p. 99). Hill explicita finalmente a associação do procedimento de *leixa-pren* às cantigas medievais portuguesas.

palavras que terminavam a estrofe anterior.¹⁴

Também Olga de Sá, em *A escritura de Clarice Lispector* (1979), chama a atenção para essa característica do romance PSGH: “um recurso técnico original: começa um capítulo com a última frase do capítulo anterior. Dá assim à sua introspecção um aspecto de ininterrupta continuidade e à voz de sua narrativa, uma tonalidade de canção, como as velhas cantigas medievais.”¹⁵

O fato é que não passou despercebido à crítica o recurso do *leixa-pren* no romance PSGH. Visto inicialmente como parte de um processo de repetição mais abrangente a que o crítico Benedito Nunes chamou “técnica de desgaste”, enquanto outros ressaltaram o seu poder de conferir ao romance a sua unidade - seja uma “unidade alucinatória” (Reynaldo Bairão) ou uma “unidade temporal” (Assis Brasil), o *leixa-pren* é finalmente associado às velhas cantigas medievais (Olga de Sá) ou, mais particularmente, às portuguesas (Amariles Guimarães Hill).

Discordamos apenas que esse determinado tipo de repetição seja classificado como um “cacoete” (segundo Reynaldo Bairão), pois isso implicaria uma ação repetida e involuntária, um tique ou mania, e não nos parece ser esse o caso. Em Clarice, o ato de escrever não é involuntário ou gratuito, fácil ou simples: “Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados.”, Lispector (1987a, p. 25), “Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho.”, Lispector (1987a, p. 17).

Concordamos, pois, com Benedito Nunes que vê no recurso estilístico da repetição um processo consciente e significativo na obra de Clarice. E nesse processo em que se repetem palavras, frases inteiras, sobressai o *leixa-pren* de PSGH, que aproxima distantes momentos literários: a cantiga medieval portuguesa e o romance brasileiro do século XX.

A repetição sugere o eterno retorno, a imagem do mesmo, do círculo em sua invariável perfeição homogênea, circuito fechado do tempo-serpente que morde continuamente a própria cauda. Aqui a repetição não é a supremacia da identidade, mas a representação obsessiva de uma busca: “ — — —

— — — estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender”, Lispector (1972, p. 7) que expõe sua perplexidade: “todo momento de achar é um perder-se a si próprio”, Lispector (1972, p. 13) e sua inconclusão: “A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro — — — — —”, Lispector (1972, p. 217).

Essa busca que inicia e termina com seis travessões reconhece que a tranqüilidade e a proteção configuradas pelo círculo, pelo eterno retorno não correspondem à realidade, pois a repetição nunca é fidedigna, como afirma Nietzsche:

No fundo, tudo o que foi possível uma vez não pode voltar a ser possível, a menos que os pitagóricos tivessem razão, ao crer que sempre que se apresenta uma mesma conjugação dos astros se devem repetir sobre a terra os mesmos acontecimentos até ao mais insignificante dos pormenores de tal maneira que quando os astros atingem uma determinada posição um estóico deve fazer aliança com um epicurista, César deve ser assassinado e Colombo deve descobrir a América. Só se a terra, no fim do quinto ato, retomasse desde o começo o seu drama e estivesse provado que o mesmo encadeamento de causas, o mesmo Deus *ex machina*, a mesma catástrofe voltassem com intervalos regulares, é que o homem poderia desejar que a história monumental se repetisse com uma fidelidade iconográfica, isto é, até ao mais pequeno pormenor, cada fato com a sua particularidade e a sua unicidade bem definidas. Mas isso não acontecerá, a não ser que os astrônomos se transformem em astrólogos.¹⁶

O *leixa-pren* em PSGH, ao remontar à temática da busca e exprimir, pela repetição, a vontade de representar o infinito, sugere não o círculo, mas o labirinto.

Nesse “livro” labiríntico entrecruzam-se os caminhos da enunciação: o lírico, pelo uso do presente e da primeira pessoa e o épico, pela ampliação

do eu ao infinito de suas possibilidades, infringindo seus limites e apoderando-se do plano do não-eu, como já é anunciado na epígrafe de Bernard Be-
renson:

A complete life may be one ending in so full identification with the non-self that there is no self to die. Lspector (1972, p. 6) - [Uma vida completa pode acabar numa identificação tão absoluta com o não-eu que não haverá mais um eu para morrer.]

É através do "corredor escuro", Lspector (1972, p.41) que G. H., penetrando nesse "quarto-minarete", Lspector (1972, p. 43), refaz a experiência iniciatória do ateniense Teseu no labirinto de Creta.

Após abater o Minotauro, Teseu só alcança a saída do labirinto com o auxílio espiritual não apenas do fio de Ariadne, mas graças à sua coroa luminosa (um anjo?) com a qual ela ilumina os caminhos escuros do palácio.

O labirinto em que o monstro simbólico se alimenta de jovens vítimas é o inconsciente de Minos, habitado pela tendência perversa de dominação. Embora destruindo o monstro do outro, Teseu não consegue escapar ao seu próprio, configurado na ingratidão ao abandonar Ariadne, que lhe havia dado fio condutor e luz, presentes salvadores para o labirinto.¹⁷

Diante do seu "labirinto", G. H. esbarra, ao contrário do que supunha, "na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz e seus olhos franziram em reverberação", Lspector (1972, p. 41). Esse "apartamento todo limpo e vibrante", Lspector (1972, p. 42), é metaforizado num "quarto-minarete", Lspector, (1972, p. 43).

Ora, "minarete", ensina o dicionário do Aurélio, é palavra de origem árabe que nos chegou através do francês: "minaret <ár. marana(t), 'lâmpada', 'farol', 'a torre do farol': pequena torre de mesquita de três ou quatro andares e balcões salientes, de onde se anuncia aos muçulmanos a hora das orações; almádena."¹⁸

Portanto, o "labirinto" ou "quarto-minarete" de G.H. não necessitaria de luz para iluminar as trevas interiores já que, etimologicamente, é "lâmpada", "farol". Muito menos de guia ou companhia para percorrer seus meandros.

Mas G. H., ao narrar a experiência que chama de "desorganização profunda", Lspector (1972, p. 7), precisa inventar uma presença, que, embora sem rosto ou voz, lhe dê, solidariamente, a mão. Essa mão ora é a "mão mal-assombrada do Deus", Lspector (1972, p. 16), ora é a mão de "meu amor" Lspector (1972, p. 78). "Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão." Lspector (1972, p. 15).

G. H. empenha-se nessa busca em *leixa-pren* que pode conduzi-la, apesar do medo, a insuspeitados mistérios do ser, irrecusáveis viagens ao inconsciente, através principalmente das sensações.

EM BUSCA DO EU

O processo que Clarice utiliza para o auto-conhecimento de G.H. parece ser o recurso do *leixa-pren*, que, ao ressaltar a repetição, empresta às palavras um significado mais amplo do que significariam se não viessem repetidas. Por que ela repete? Por que isso já se tornou uma convenção literária? Ouçamos a própria Clarice:

(...) a chance de usar um tom monótono que me satisfaz muito: a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa. Lspector (1999, p. 70)¹⁹

Existe o prazer da repetição a que ela chama de "enjoada" e "diz alguma coisa", mas que ela, sábia, se abstém de explicar, deixando o caminho livre para nossas interpretações.

O romance se desenvolve em trinta e três capítulos, mantendo uma certa unidade quanto à sua extensão: trinta capítulos não excedem as dez páginas; os três restantes não ultrapassam quinze páginas. O primeiro capítulo, que é o mais longo de todos, é uma introdução reflexiva e posterior ao enredo que se inicia realmente no segundo capítulo.

Examinando a série de trinta e dois *leixa-pren* em PSGH, acreditamos que é possível acompanhar o discreto e secreto fio narrativo do romance. Esse encadeamento, que sugere um primitivo e im-

¹⁷ Consultar em CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1999) e BULFINCH, T. (1965) os verbetes sobre Teseu e a lenda do Minotauro.

¹⁸ FERREIRA, A. B. H. (1999, p.338).

¹⁹ In: "A explicação inútil", crônica na qual Clarice explica como e por que escreveu alguns de seus contos. A citação refere-se ao conto "Imitação da rosa".

²⁰ CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. (1999, p. 15).

²¹ JUNG, C.G. (1997, p. 49).

²² Ibidem.

²³ Ibid.

provisado diálogo, segue um percurso lógico-sequencial - não há interrupções - do qual não se consegue precisar nem o começo nem o fim: os seis travessões o indicam.

De início, observamos na série de *leixa-pren* o campo lexical relativo aos órgãos dos sentidos. A visão, o tato, o paladar apresentam-se de forma expressiva, configurando em G.H. a busca através dos sentidos e sensações. Mas o que procura a personagem? "Eu procurava uma amplidão", Lispector (1972, p. 125).

Para "entender", ela busca uma "amplidão" que não está ligada à extensão do espaço, mas à profundidade, à profundidade da busca de si mesma, da sua individuação. Do final de um capítulo para o início do capítulo seguinte, a personagem "desce" ao fundo para depois "subir": ela está repetindo a mesma idéia nesse movimento ascendente/descendente do *leixa-pren*.

Bem adequada nos parece a imagem de uma piscina de água azul e limpa, na qual a personagem pula do trampolim, imerge e depois emerge. Ao mergulhar até o fundo da piscina, ela desce procurando achar a solução para a sua problemática. Não a encontrando, volta à tona, sobe, mas com a mesma idéia fixa, trazendo o último questionamento, a última passagem (o *leixa-pren*). Mas a nadadora não se deixa abater pelo insucesso. É perseverante e repete o mesmo movimento: novo mergulho, levando o motivo das suas preocupações (o *leixa-pren*) até retornar de mãos vazias, pois não se satisfaz com as respostas (o mesmo *leixa-pren*). E assim sucessivamente.

Cada capítulo é uma tentativa de a nadadora/narradora buscar no fundo da alma a resposta às suas angústias. Como a angústia é uniforme, também o texto é uniforme e a idéia desse movimento em S (descida/subida) do *leixa-pren* é também uma idéia estética.

A água da piscina contém cloro, é límpida e não sofre interferência externa como a água do mar. É a água ideal para esses trinta e três mergulhos na alma. A simbólica da água é vasta mas pode ser reduzida, segundo Chevalier e Gheerbrant, a três temas dominantes: "fonte de vida, meio de purificação e centro de regenerescência"²⁰.

No romance a água é reconhecida como fonte de fecundação do entendimento da alma sequiosa e angustiada de G.H. Mas a água translúcida não consegue responder aos anseios da alma também translúcida.

Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta. (...) Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas, e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à da resposta, e então eu pudesse entender a resposta., Lispector (1972, p. 161-162)

A pergunta essencial parece ser relativa à identidade: quem é G.H., essa mulher de quem o leitor recebe vagas informações e que se esconde atrás de iniciais? "E eu também não tenho nome, e este é o meu nome. E porque me despersonalizo a ponto de não ter o meu nome, respondo cada vez que alguém disser: eu", Lispector (1972, p. 211).

Jung, ao estudar a função do inconsciente, aponta uma destinação ou meta para a diferenciação de conteúdos pessoais e coletivos da psique: o caminho da individuação. E distinguindo individualismo - "acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades, em oposição a considerações e obrigações coletivas"²¹, de individuação - "a realização melhor e mais completa das qualidades coletivas do ser humano"²², conclui que esta última é "um processo mediante o qual um homem se torna o ser único que de fato é"²³.

Essa "mulher educada que sou", Lispector (1972, p. 40), "essa mulher calma que eu sempre fora", Lispector (1972, p. 62), "G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas", Lispector (1972, p. 80 - 81), afinal é uma persona irreal, a máscara para o papel a desempenhar na coletividade, reduzindo-se a uma aparência: nome(?), endereço, ocupação etc: "Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana", Lispector (1972, p. 109).

A experiência narrada por G.H. é a tentativa de desreprimir o si-mesmo inconsciente, a sua verdadeira individualidade oculta e fragmentada: "eu, uma das pessoas", Lispector (1972, p. 81). Talvez por esse motivo, as referências a suas fotografias remetam à velha questão da identidade: "...eu olhava a vista, provavelmente com o mesmo olhar inexpressivo de minhas fotografias", Lispector (1972, p. 39), "...eu agora olhava com o olhar de minhas fotografias de praia", Lispector (1972, p. 40).

Quem é essa personagem de olhar inexpressivo que julga olhar com o mesmo olhar de suas próprias

fotografias? "Todos os retratos de pessoas são um retrato de Mona Lisa", Lispector (1972, p. 28). Olhar a atualidade com os olhos do passado? Mas não qualquer passado: o passado das fotografias de praia (novamente a água...).

A questão do retrato é uma forma simbólica da busca do outro (eu) em si-mesmo. Através da fotografia, vê-se o insuspeito se desvelar de forma impensada. Será que eu, eu mesmo, sou aquele da foto? Ou o outro que vê esta foto?

O que eu havia visto de tão tranqüilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias escuras e sorridentes - aquilo estava pela primeira vez fora de mim e ao meu inteiro alcance, incompreensível mas ao meu alcance. Lispector (1972, p. 75).

A idéia da fotografia é captar um momento presente na vida da pessoa, e não a vida em si. Quando se inverte a situação, as coisas mudam de configuração - o estabelecido passa a ser o estabelecimento - e o ser vivente busca na imagem fixa a vida a qual pretende nomeá-lo assim.

Já que o eu interior não responde às questões propostas, observar a foto seria a maneira de reconhecer esse outro eu buscando a sua própria identidade antes que ela se esfarele e se dilua. Só que isso jamais irá acontecer pois, mesmo na confusão espiritual, corpo e alma ainda se conjugam, fornecendo ao ser uma unidade concreta, simples, porém unidade - meio básico para a administração da vida.

É no décimo oitavo capítulo que G.H. parece aproximar-se da "identidade mais última", Lispector (1972, p. 159), pois no anterior ela reconhece que "crescera", Lispector (1972, p. 126), deixando de ser uma "criança inquisidora", Lispector (1972, p. 126).

A idade de dezoito anos é uma idade-chave, representa a maioridade, o limiar do mundo adulto no qual avultam as responsabilidades. Por isso a personagem revela: "Para rezar as areias, eu como eles já fora preparada pelo medo", Lispector (1972, p. 133). Enfrentar o mundo adulto é atravessar as areias do deserto: agora não há mergulho na piscina, pois o deserto é a ausência da água.

A personagem que "crescera" plena de esperanças, de repente se vê cônica de si, das suas

angústias, das pessoas e do mundo que a cerca. Está só, no deserto, voltada para o eu interior. Ninguém ensina a enfrentar o mundo: o árido deserto é um desafio a vencer. "O deserto é um modo de ser", Lispector (1987b, p. 122).

A sobrevivência nessa esterilidade imposta pela sociedade, nesse vazio humano, nessa amargura, é a sobrevivência que o Senhor concedeu a Moisés e seu povo no deserto: do céu veio a carne sob forma de codornizes e o maná, o pão celestial, semelhante à semente de coentro, branco e com sabor de uma torta de mel²⁴. G.H. também sobrevive.

A narrativa poderia terminar aí: G.H. encarou e transpôs o deserto; está lúcida e consciente de si, cresceu. Ela é uma espécie de beduína, pois só os beduínos conseguem atravessar a aridez do deserto.

Mas isso é cíclico: o ser humano deve recomeçar a sua trajetória feita de eternas buscas, num questionamento infundável e, logo em seguida, novamente a personagem mergulha: "somos criaturas que precisam mergulhar na profundidade para lá respirar, como o peixe mergulha na água para respirar", Lispector (1972, p. 137), "somos os que nadam", Lispector (1972, p. 137).

Volta o círculo vicioso, mas o que se repete agora é diferente, pois aumenta o grau de consciência da personagem. A lição que aprendeu, "o segredo no deserto", Lispector (1972, p. 140), é que ela deve retornar ao mundo atual. Consciente, ela percebe que não pode mudá-lo para melhor, mas pode mudar a si para enfrentá-lo.

Se G.H., nesse mergulho na própria alma, decidisse ficar no fundo, seria perder a responsabilidade. Por isso, ela volta à superfície para respirar e não pode deixar de levar a umidade na pele molhada, resíduo da água, resíduo do mergulho na alma (o *leixa-pren*). Ao emergir, G.H. traz um pouco dessa experiência íntima para o alto, para a cabeça, para o intelecto. À imersão correspondem as sensações, configurando seu lado racional. Os trinta e três mergulhos na alma vão-lhe ensinar algo sobre si e sobre o mundo.

Afinal o que cada *leixa-pren* representa é uma letra aprendida no fundo da alma, é uma lettrinha que nasce dessa experiência única e intransferível. Mas de que adiantam letras soltas? G.H. tem que formar palavras. Mas como? É o restante de cada

²⁵ ARISTÓTELES (s.d., cap. XIX, 3).

²⁶ Vide LISPECTOR, C. (1972, p. 8).

capítulo, que nada mais é do que uma forma de apreender as letras e formar palavras (emoção + razão). Cada mergulho na alma é uma emoção, é uma letra. Vamos aprender a formar palavras? É a razão.

Ao trazer umidade para a superfície, G.H. traz um resíduo de vida (água é vida) e de alma. Cada capítulo é uma tentativa de trabalhar racionalmente esse resíduo, essa partícula da alma que ela trouxe de cada mergulho. Não saber trabalhar essas questões na mente pode ser a loucura. Cada capítulo é uma tentativa de explicação do mundo.

Isso é uma parábola: é a parábola do *leixa-pren* em PSGH, da viagem em busca do seu significado na construção do romance. Emoção e razão, sonho e realidade, paixão e verdade nesses mergulhos na alma e no mundo que também são mergulhos na linguagem, que podem nos remeter ao velho Aristóteles: "Tudo quanto se exprime pela linguagem é do domínio do pensamento".²⁵

No romance PSGH, o *leixa-pren* é a palavra úmida e o pensamento é a palavra seca.

ACORDAR UMA NOVA MULHER?

As cantigas de amigo foram escritas por homens, pois as mulheres na sua condição inferior em seu papel perante a sociedade (mesmo as nobres cortesãs da fidalguia, como analfabetas) não poderiam ter registrado esses cantares.

Insistimos nesse ponto: o homem, dando voz à alma feminina, revestindo seu espírito com os anseios, angústias e questionamentos interiores dessas mesmas cortesãs, dessas mesmas fidalgas fazem com que a literatura cumpra o seu papel de transpor quadros herméticos, assim desvelando a alma feminina, desvela o eu feminino.

Há todo um trabalho de incorporação desse sentimento, o que nos leva a concluir que, quando Clarice, trilhando os passos desses cantares de amigo, incorpora não a mulher medieval, mas sim a condição da mulher atual e a condição masculina que escrevia esses textos sob essa ótica, podemos dizer que ela subverte a ordem, colocando a mulher no seu devido papel.

Dáí ela frisar essa consciência (uma mulher consciente) e voltar a sua atenção à ótica masculina, como se tivesse "travestido" a sua cons-

ciência nesse jogo de espelhos. O moderno cantar feito por essa mulher lúcida, que assume ambivalentemente os dois papéis, o masculino e o feminino.

Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar. Lispector, (1972, p. 8).

Clarice fez o mesmo que Guimarães Rosa com cantigas de amigo: transpôs o espírito dessas cantigas para a realidade do século XX, quer dizer, tomou o universal e colocou a sua realidade feminina, quer dizer, localizou. Temos assim um trabalho do universal para o local, só que as suas questões femininas, as suas angústias pessoais se tornam novamente universais.

É um cantar de amigo moderno, reestruturado. Isso porque Clarice, ao usar o elemento masculino na sua voz²⁶, universaliza esse cantar, reelaborando todo o seu ponto de vista.

Ora, na Idade Média temos o homem cantando a alma feminina e seus anseios. Portanto, o homem estava numa posição diametralmente superior à posição feminina. A mulher era mero objeto de especulação.

Hoje, com essa nova consciência, Clarice nos mostra que a mulher está, não nivelada com o homem - como queriam as feministas - mas sim, superior a ele, pois agora é ela que subverte a ordem, fazendo o seu papel, falando como mulher e homem ao mesmo tempo.

Portanto, a mulher está numa posição superior como esse homem da Idade Média esteve. Criadora

e geradora de canções que trabalham e perpassam a alma feminina, sem o auxílio luxuoso do homem. Desse homem que se achava senhor e dono de tudo e de todos, principalmente porque sabia fazer esses cantares e “captar” a alma feminina.

Caberia aos estudiosos dos cantares dos séculos XIII e XIV pesquisar e aprimorar essa questão ainda não elucidada. Será que o homem, o “cantor” realmente captou a alma feminina? Ou, como tudo na Idade Média, esses cantares também são ideológicos, isto é, nos fazem crer (como o fizeram na época, cumprindo o seu papel) que essa mulher medieva é, quer dizer foi, como as abordadas nas letras e versos desses cantares? Seria esse um retrato fiel?

Como não temos respostas definitivas, caberia aos pesquisadores aprofundarem essa questão tão cara e tão íntima a nós (mesmo que aparentemente não se perceba) que tocou o coração de Clarice, fazendo-a reviver essa forma impressionista numa linguagem reelaborada, mas cujos anseios e fre-mências são os mesmos das mulheres medievais. Pois o homem não muda: ele atravessa os tempos com esses mesmos anseios, angústias, paixões e desilusões, num eterno ciclo. O mesmo se passa com as mulheres em diferentes épocas.

A grande questão em PSGH é a seguinte: apesar da influência trabalhada da canção de amigo teria essa mulher hoje consciência do seu ser e da sua angústia como mulher, nesse mundo de impasses e dúvidas em que uma outra mulher tem que escrever isso de forma clara e quase confidencial para despertar esse sentimento em leitores de ambos os sexos?

A literatura é maior que todas essas questões e Clarice se utiliza desse projeto (abertura primordial da consciência feminina através do eu profundo e profano) em que nada mais importa: o que interessa é despejar esse anticlímax, que são as suas narrativas, no papel antes que a cabeça exploda, antes que os pensamentos nos dominem, antes que o inconsciente se faça presente, antes que a humanidade se olhe no espelho, pois a reflexão começa primeiro em sua casa (a cabeça) para depois conquistar as ruas (o mundo) e assim tentar suportar esse viver de uma outra época cujos valores se perderam e a deterioração física, moral e ética só tende a acentuar.

Nada mais poderemos dizer sob essa ótica, pois

enquanto o homem não se mira nesse espelho, essa tentativa literária, esse “enigma” Clarice (e tantos outros enigmas) se faz necessário. A literatura é a arma do amor.

Quando Clarice fala do tripé no texto ²⁷, ela está falando da condição feminina em relação ao mundo hoje. O tripé é uma metáfora de uma muleta existencial. Mais que isso: é um apoio espiritual para a condição feminina.

Quando ela dá conotação sexual ao texto, está ironizando a condição masculina, mas, na verdade, no fundo, a angústia é porque ser mulher hoje e trabalhar essas questões é doloroso.

Ela faz um jogo de palavras que brinca com essas questões. Como já foi dito, ela é nesses dias uma mulher lúcida e consciente, mas nessa abertura do livro, ela está apenas começando.

Por isso, ela parodia o mito da criação. É o homem e a mulher e a crítica social que estão contidas nessas linhas. Mas isso não é feminismo. Nunca foi. Isso é anterior ao feminismo. Isso é uma questão existencial, mas não do existencialismo de Sartre ou outros. É uma questão existencial de Clarice. São impressões da escritora.

Não sabemos quanto aos outros, mas ela tinha de escrever essas coisas, sobre essas coisas. É apenas isso.

A forma *leixa-pren* é ideológica. Clarice trabalha-a operando, transforma, adapta para o século XX e seus questionamentos de mulher do século XX. Isso é uma forma um tanto obscura de pensar, porém sob a égide do *leixa-pren*, observamos que a sua escrita revolucionária e, às vezes, reacionária vem mostrar que a mulher como ser pensante, enquanto mulher, se faz presente nesse paradigma obtuso que é o nosso viver hoje, no qual cada ser se mostra único e todos estão na mesma situação.

É o *leixa-pren* do *leixa-pren*: é a releitura de uma releitura do mundo, o que nos faz convergir diretamente para as sagradas escrituras devido à influência ocidental sob a exegese dessas mesmas Escrituras (árabe, portuguesa, judaica, malaica, asiática, indiana e aborígine), pois o homem é um só, como já falamos, e vários concomitantemente, o que nos leva a crer que a universalidade da escritura - Clarice é quase sacramental do ponto de vista ético-filosófico, porém mundana do ponto de vista tradicional-civilizado, uma reforma cujo ato de reformar é a reforma em si e não o seu fim. O seu fim é a consequência que repercutirá no leitor.

²⁷ *Ibidem*.

SER É SABER?

O mundo medieval tem uma característica: a recristianização do homem. Todo o clero, as pessoas de vulto na sociedade, todos estão preocupados em voltar ao Cristo e seus ensinamentos.

O que é o amor cortês? Um ideal de gentileza amorosa que, apesar das classes sociais nítidas, ainda está presente na Idade Média. A mulher, objeto desse amor, se sentia mais feminina, mais mulher.

Hoje não há muito lugar para cortesias com a mulher. Ela quis igualar-se ao homem. Ora, igualar-se ao homem significa perder um pouco da sua feminilidade. O homem não quis igualar-se à mulher. Para ele seria perder um pouco de sua masculinidade, mas a mulher quis e conseguiu-o.

O resultado é visível hoje. Ela conquistou lugares diferentes no campo profissional, mas por outro lado perdeu parte de seu senso de feminilidade: saiu à rua para trabalhar, para estudar. Obviamente, as suas antigas tarefas como mãe e esposa foram um pouco desprezadas. O que aconteceu? Filhos e maridos foram ocupar um espaço deixado no lar pela mãe e esposa reivindicadora. Eles adquiriram um certo senso do feminino. A isso foram obrigados por força das circunstâncias. Portanto a ligeira troca de papéis deve ter influenciado e muito para a perda das características da vida familiar que existia, por exemplo, na Idade Média.

Lá, a mulher ainda estava certa e firme no seu papel feminino. Sem querer o lugar do homem ou igualar-se a ele, ela obviamente sofria os reveses de sua condição. Era, às vezes, desprezada, abandonada, e nunca estava muito certa de que seu amante realmente a amava. Era o campo da dúvida e do sofrer. Daí, as coitas de amor femininas. Porque as coitas de amor masculinas apenas espelhavam os "sofrimentos" de mentirinha de quem tinha o poder como sexo dominante. Eram fingimentos de sofrimentos. Porque, mesmo quando estavam falando de coitas masculinas em relação às fidalgas, eram ainda eles que estavam em posição superior, porque, sendo analfabetas, cortesãs ou camponesas, a elas era vedado o conhecimento.

E o conhecimento é a fonte principal de onde pode emanar a igualdade entre os seres, sejam eles homens ou mulheres. É apenas através do conhecimento que as pessoas podem sentir-se iguais ou melhores em relação às outras, ou, como na

Idade Média, com raras exceções no caso das mulheres, superiores. Apenas as mulheres no convento possuíam instrução, conheciam o latim e podiam manifestar-se através dele. Às demais, essa luz do saber era negada.

Mas a palavra divina ainda era propagada: havia cortesia, havia respeito, havia o amor cortês. Tão belo e tão distante de hoje em dia, em que palavras secas e duras nas relações amorosas são tão comuns e não espantam a mais ninguém.

Hoje não há mais lugar para o amor cortês, porque os ideais platônicos caíram de moda, o que é uma pena, porque mesmo dessa forma, sem conhecimento das letras, a mulher era respeitada como mulher, mãe e esposa. Que diferença de hoje em dia, quando tantas mulheres ultrajadas correm às delegacias de mulheres para reivindicar justamente os direitos que lhes eram negados nessa época distante e mais feliz! todos eram mais felizes: homens e mulheres. Todos eram mais corteses...

A obra de Clarice, e principalmente PSGH, é o renascimento do homem pelo homem. Aliás, como todo escritor deveria fazer. Homem em geral: homem, mulher, criança. Todo escritor devia fazer uma obra assim.

Infelizmente, estamos vivendo uma época em que a literatura está atravessando uma fase comercial, onde os valores humanísticos estão se perdendo. Daí esse novo retorno, que, em todas as épocas é cíclico.

No limiar do séc. XXI, vivemos esse retorno através das obras de auto-ajuda. Em todas as épocas existiu esse tipo de literatura. Só que elas não ajudam o homem, nem aos valores humanísticos. Isso nunca resolveu nada.

Na Idade Média, e depois na Renascença, essa ideologia era colocada da seguinte maneira: fazer com que o homem, através das lições dos heróis, dos épicos, dos romances de cavalaria, aprendesse, através dos heróis dos romances, valores perenes da vida. Então acontecia a catarse: ele se sentia próximo do herói, pois ambos falavam a mesma linguagem. E conhecendo as aventuras do herói e aprendendo com ele a sua cortesia, gentileza, honra etc., a intenção do autor era que o leitor se espelhasse no exemplo do herói e o imitasse.

Já a literatura de Clarice não é para ser imitada, e sim para ser refletida: o homem refletir sobre essas coisas ditas, pensadas, sentidas, questionadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*, trad. A.P. de Carvalho. Introdução e notas J. Voilquin, J. Capelle. Est. intr. G. Telles Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s. d.
- BAIRÃO, R. *Novos apontamentos sobre Clarice Lispector*. São Paulo: *O Estado de São Paulo*. Supl. lit., 30/08/69.
- BERARDINELLI, C. *Cantigas de trovadores medievais em português moderno*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.
- BÍBLIA Sagrada. Tradução dos originais mediante a versão dos monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ed. Ave Maria, 1999.
- BORELLI, O. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BRASIL, A. *A nova literatura*. Rio de Janeiro: Americana, v. I, p. 69-76, 1973.
- BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula)*. histórias de deuses e heróis, trad. D. Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1965.
- CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números*, trad. V. da C. e Silva et ali. Ed. rev. aum. Coord. C. Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DESCARTES, R. *Discurso do método, Meditações, Objeções e respostas, As paixões da alma, Cartas*. 2ª ed. Intr. G. G. Granger. Pref., notas G. Lebrun, trad. J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural (*Os pensadores*), 1979.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Ed. tot. rev. Ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GOMES, R., HILL, A. G. *Seleção de Clarice Lispector*. Seleção, texto-montagem, est. e notas. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio (Brasil moço), 1976.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*, trad. A. Cabral. 1ª ed, 2ª tir. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- JUNG, C.G. *O eu e o inconsciente*, trad. D. F. Silva. 12ª ed. Petrópolis: Vozes. (*Obras Completas de C. G. Jung*, v. 7, t. 2), 1997

- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.*: romance. 3ª ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.
_____. *A hora da estrela*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
_____. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
_____. *Para não esquecer*. crônicas. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967.
- NIETZSCHE, F. W. *Obras incompletas*. Sel. textos G. Lebrun, trad. e notas R. R. Torres Filho, posf. A. Candido. 3ª ed. São Paulo: Abril (Os Pensadores), 1983.
- NUNES, B. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Gov. Est. Amazonas (Torquato Tapajós, VI), 1966.
_____. *O mundo imaginário de Clarice Lispector*. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva (Debates, 17), p. 93-139, 1969.
_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron (Escritores de hoje, 2), 1973.
_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática (Temas, 12), 1989.
- SÁ, O. *A escritura de Clarice Lispector*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, São Paulo: PUC, 1993.
- SARAIVA, A. J., LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 4ª ed. Porto: Porto Ed., Lisboa: Emp. Lit. Fluminense, s. d.