

O expressionismo em a paixão segundo g. h.

LYRIS WIEDEMANN

O Expressionismo: Caracterização

Chama-se Expressionismo ao movimento artístico-literário que teve início no princípio deste século e durou aproximadamente até o ano de 1925.

Suas principais características são: “reconstrução lógica dos fatos colhidos por vias sensoriais (...), reprodução de sensações provocadas em nós por impressões externas e internas, sem que entrem em cogitação as propriedades reais dos objetos que suscitam tais impressões” (Elisa Richter — cit. em [11]).

Aparece em contraposição ao Impressionismo. Para podermos compará-los transcrevemos, a seguir, pontos de oposição dos dois movimentos.

Impressionismo

- reproduz as impressões puras vindas de fora.
- percepções não intelectualizadas.
- percepções imediatas.
- inspiração exterior.
- impressão reproduzida.
- movimento de fora para dentro.
- o tempo é um perpétuo fluir imaterial, subjetivo. Reproduz o que é visto e sentido em um determinado momento, sob um certo estado de alma.
- formas impessoais, construções nominais, sinestésias, enumerações sem lógica, como os olhos e ouvidos percebem o mundo exterior.
- materializa o que é essencialmente humano, o espiritual, a impressão.

Expressionismo

- reproduz as vivências íntimas, reações subjetivas.
- percepções muito intelectualizadas. Não interessa a realidade, mas as reações e associações que essa desperta no íntimo do artista, do personagem.
- reação às percepções, estados íntimos, numa etapa posterior à percepção.
- inspiração interior, “insurreição expressional, pois não é o artista quem se expressa, são os próprios elementos que se expressam”, filtrados pela consciência do artista.
- põe em relêvo a consciência pessoal que supera qualquer consideração referente ao exterior; em vez de imitar, reproduzir, expressa o que sente: as próprias visões, emoções, intenções.
- movimento de dentro para fora.
- o tempo é preciso, bem fixado. Reproduz o próprio estado de alma, as associações e respostas aos estímulos do mundo exterior que residem em seu espírito, que são êsse espírito.
- períodos lógicos, freqüentes, subordinados, onomatopéia.
- personifica os objetos, projeta a alma do autor, expressa-a.

Na pintura, impressionista é Manet, por exemplo; expressionistas são Van Gogh, Gauguin, Cézanne, Picasso, porque se uns, como o primeiro, procuram transmitir as impressões que captam, os outros exprimem diretamente suas emoções.

Na literatura, seriam expressionistas Kafka, Werfel, Sorge, Unruh, Heynn, G. Kaiser, Doblin, James Joyce, Virginia Woolf, Eliot, O'Neill. Segundo Afrânio Coutinho² e conforme podemos observar, pensando na obra de cada um dos pintores e escritores citados, muito comumente encontramos Impressionismo e Expressionismo na mesma obra, porque, de certa forma, as "duas maneiras de perceber o mundo e traduzir tais percepções"¹¹ se completam.

Em arte literária, que é o que nos interessa de forma especial, o expressionismo caracteriza-se pelo dinamismo, explosividade, desordem, desarticulação. Conta muito menos o mundo exterior do que a reação individual a êsse mundo. O enredo e o personagem não importam tanto no seu aspecto exterior: conta, isto sim, o que se passa no espírito, no mundo interior.

Êsse extremo subjetivismo dá, como resultado, uma forma altamente intelectualizada de arte, abstrata mesmo, cuja "inteligibilidade nem sempre é a característica, dada a dificuldade, para o leitor, de penetrar no mundo abscondido do artista, nem sempre acessível à reprodução verbal" (Afrânio Coutinho², p. 242).

Uma das técnicas mais em voga, entre os expressionistas, é o "*stream of consciousness*, fluxo de consciência, monólogo interior ininterrupto, tipo em que é próprio espírito que se relata nas suas mutações, no seu fluir, nas ações que nêle ocorrem" (*Id.*, *ibid.*). Tentando retratar as profundezas subconscientes, o autor expressionista retrata-as com tôdas as minúcias, através de um estilo simbólico, contorcido, associativo, sugestivo.

Segundo Virginius de Mello⁷, é típico do expressionismo o *poeta doctus*, ou seja, o poeta servido do aparelhamento fabuloso da linguagem técnica, física ou médica, que trata a temática antiga por imagens, símbolos, metáforas novos, e novos principalmente pela emancipação terminológica.

Citando o exemplo de George Heynn, Virginius de Mello exemplifica: no poema *Autópsia*, Heynn descreve a horripilante beleza da dissecação de um cadáver, e isso serve para que nos chame a atenção para o fascínio dos expressionistas pelo "...desafio do radicalmente feio dentro do belo tradicional", "desmascarado, pela formação hedionda, a superfície harmônica e açucarada de um mundo inteiramente pobre. Não só o ser humano", no referido poema, "também a palavra e a metáfora tradicionais desinte-

gram-se ante o impacto dessa poesia". Surge, segundo Rosenfeld¹², "ao lado da montagem do termo técnico no contexto da língua tradicional a dissociação pelo lingüísticamente heterogêneo, uma metáfora grotesca, marinista, que opêra com o irreverente". (Encontramos exemplos desse tipo especial de metáfora em *Ciro dos Anjos*, por exemplo, para quem o luar é "da côr de um doente de icterícia", a lua é "um paralelepípedo quebrado, com a palidez de um crânio calvo..." (ex. citados por Virginius de Mello⁷).

Em resumo, o expressionismo seria um buscar de um "desencarceramento pela cerebralização progressiva", segundo Gottfried Benn, poeta expressionista alemão, citado pelo mesmo Virginius de Mello⁷, "uma busca da palavra não mofada", uma "despoetização" ou desmitização do belo e da arte tradicionais: a procura da projeção de tôda a angústia íntima do homem moderno para o exterior, a expressão da alma do homem do nosso século.

A Autora

Dados biográficos: Clarice Lispector nasceu na aldeia de Tchetchelnik, Ucrânia, Rússia, a 20/12/1925; veio para o Brasil com os pais imigrantes russos, aos dois meses de idade.

Até os doze anos, viveu em Recife, onde fez seus estudos até o início do curso secundário. Transferiu-se aos doze anos para o Rio, formou-se em Direito pela Faculdade Nacional em 1944. Durante o curso trabalhou como redatora na Agência Nacional e no jornal *A Noite*. Em 1944, publica seu primeiro livro, *Perto do Coração Selvagem* (romance) e casa-se com um colega de curso.

De 1945 a 1949 vive na Europa, acompanhando o marido diplomata. De 1952 a 1960 acompanha-o aos Estados Unidos, voltando a radicarse no Brasil em 1961.

Obras publicadas:

Romances: *Perto do Coração Selvagem* (1944), *O Lustre* (1946), *A Cidade Sitiada* (1949), *A Maçã no Escuro* (1961), *A Paixão Segundo G. H.* (1965) e o *Livro dos Prazeres* (que hesitamos em classificar como romance, publicado em 1969).

Contos: *Alguns Contos* (1952), *Laços de Família* (1960).

Contos e Crônicas: *A Legião Estrangeira* (1964).

Posições da Crítica sobre a autora: Sérgio Milliet considerou-a, ao aparecer seu primeiro romance, quando era pouco mais do que uma adolescente, “a mais séria tentativa de romance instrospectivo” até então feita no Brasil (6-a). Dela diz que, além de “revelar até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna”, alcança em cheio o problema intelectual (6-a, p. 32) e que “...tem o dom de dar às palavras vida própria” (*id., ibid.*), “através de um conteúdo nôvo, inesperado...”. Mais tarde, a partir da publicação do segundo romance, faz-lhe restrições (“O estilo é, sem dúvida, o grande triunfo de C. L., mas é também a sua maior possibilidade de perdição...” [6b]), condenando-lhe “a forma que vira fórmula” (6-b), na repetição dos mesmos processos e recursos estilísticos. Mas nem por isso deixa de reconhecer-lhe o papel importantíssimo no plano do romance brasileiro, equiparando-a à Condessa Noailles, à Collete da penúltima fase e a Jules Renard nas *Histoires Naturelles* (6-e) como antes já o fizera em relação a Gide e a Morgan (6-a). Estranhamente, o grande crítico prefere-a nos romances do que nos contos, contrariando completamente os demais estudiosos de C. L. Sente-se, em todos os estudos de Milliet sobre a autora (de 1944 a 1952), um grande respeito pela sua capacidade criativa, originalidade e expressão, apesar das restrições quanto à forma, em que no seu entender, muitas vezes ela se perde em meandros, desviando a atenção do leitor e extraviando o fio da ação. Mas, ainda assim, nesses mesmos pontos que condena, reconhece a força expressiva de Clarice, sua autenticidade, dizendo que, na obra, o preciosismo formal “é espontâneo, como se deduz pela obsessão...” (6-f), já que “o traço criador não tem a segurança do imitador...” (6-f), e podemos acompanhar na obra da autora os baques, as tentativas, os erros no desesperado esforço de exprimir-se. Chega mesmo a dizer que “Clarice Lispector é principalmente um poeta” (6-f), e arriscar a opinião de que talvez seu melhor gênero seria “o poema em prosa” (*idem*).

Pelas mesmas razões citadas no parágrafo anterior (o preciosismo da linguagem, os meandros de construção, o verbalismo), quase a totalidade crítica prefere-a nos contos. Com efeito, nesses a densidade da mensagem da escritora é muito maior, e, se nêles também a pintura do interior do personagem supera em muito a ação, êsse processo não chega a cansar-nos nem a gastar-se por si mesmo apenas. Os mesmos recursos que nos fazem participar de uma “... permanente e, por vezes, exaustiva sinfonia...” (Sérgio Milliet — 6b), nos roman-

ces, por serem menos repetidos conservam o impacto nas composições menores.

Antônio Cândido, desde o aparecimento da jovem romancista, considera-a “...um dos valores mais sólidos, e sobretudo, mais originais de nossa literatura...” (cit. em [10]). Luft, no *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira* (5) define-a como uma das maiores expressões brasileiras, um dos maiores mestres no gênero do conto. Álvaro Lins, apontando-lhe os mesmos defeitos que Sérgio Milliet (“...se sente mais tentada pelo verbalismo, que representa às vezes, uma solução fácil demais...”) (...) “sendo a parte mais brilhante dessa jovem escritora, o seu estilo também representa (...) um reagente de fraquezas, traições...” (4), reconhece seu brilho, embora sua crítica se refira apenas aos dois primeiros romances.

E é exatamente êsse o ponto de vista que toma o restante dos críticos brasileiros. Se, por um lado, se lhe reconhece a invulgar imaginação sensível e a originalidade químico-sintáxica, por outro se lhe condena o excesso de tais recursos embora, de acôrdo ainda com Milliet, que de certa forma é o mais severo de seus críticos, a autora “...evite por um triz o desastre” (6-f), revelando suficiente equilíbrio, necessário para evitar o malôgro da obra.

Ninguém lhe nega um papel importantíssimo na reação contra o realismo pseudo-realista do romance de 1930, nem sua grande e original invenção expressiva e, se Álvaro Lins hesita em julgá-la original num plano de literatura universal é, sem dúvida alguma, nas palavras dêle próprio, dentro da literatura brasileira, “a primeira experiência definida (...) do moderno romance conforme lírico” (4). Êsse lirismo, conforme Massaud Moisés (7 e 10), é o que mais caracteriza a ficção lispectoriana.

Influências sofridas pela autora: Fora de dúvida, a maior influência de Clarice Lispector é a de James Joyce, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, segundo Luft (*op. cit.*) uma de suas maiores admirações literárias até hoje. Álvaro Lins julga que na autora de *Orlando* está a maior aproximação da autora, justificando essa assertiva pelo “...denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitada pelo temperamento feminino” (4). Liga-se, ainda, pelos seus princípios filosóficos, a Kafka e aos grandes vultos do Existencialismo.

Cosmovisão: Na obra de Clarice, é nítida a realidade observada em caráter de sonho, de supra-realidade, como nítida é a consciência do universal absurdo, da solidão, da angústia existencial, do medo das preocupações, com o mistério do “ser”, do “estar no mundo”. Percebe-se nela, por tudo isso, no dizer de M. Moisés e J. P. Paes (7 e 10), “a marca do existencialismo, com sua ênfase na angustiosa liberdade com que o Homem se tem de escolher a si mesmo em meio a um universo absurdo, cuja indiferença lhe provoca náusea” (10).

Como bem o evidenciam os referidos autores, contudo, essas implicações filosóficas deduzem-se da obra, vêm-nos da experiência narrada, e não são, como em Jean-Paul Sartre, por exemplo, implicações *a priori* a que a obra se adapte.

A Obra

Dados informativos:

Título: *A Paixão Segundo G. H.*

Gênero: Romance

Edição: Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1965

Número de páginas: 182.

Epígrafe

(*Observação:* Transcrevemo-la por ser muito reveladora, pois de certa forma traduz o objetivo de Clarice Lispector ao escrever a obra.)

A complete life may be one ending in so a full identification with the non-self that there is no self to die. (Bernard Berenson.)

Estrutura básica da obra: Divide-se em 33 seções não numeradas (*Observação:* O número coincide com a idade de Cristo ao subir ao Calvário; coincidência ou não, êsse fato e o título da obra — “Paixão — sentimento forte e impetuoso como o amor, o ódio, etc.; movimento impetuoso da alma para o bem ou para o mal; paixão de Cristo — o conjunto de tormentos — que Jesus Cristo padeceu desde que foi prêso no horto até que expirou na cruz” [1] — levam-nos a associar o livro imediatamente a uma idéia de busca de si próprio, sofrimento interior com o “eu”). Todas as seções começam com a repetição da úl-

tima frase ou das últimas palavras da seção imediatamente anterior. Além disso, o primeiro capítulo abre com os mesmos sinais (seis traços — — — — —) com os quais o livro fecha. Esse recurso enfatiza a idéia de ciclo e dá à obra uma característica toda especial. Aliás relativamente à classificação quanto ao gênero, transcrevemos, por curiosidade, o que diz a “orelha” do livro, em nota dos editôres: “Quando perguntamos à autora se se tratava de novela ou romance, ela nos confessou que ainda não tinha pensado nisso. E riu quando lhe contamos a resposta que uma pessoa que lera os originais, dera à mesma pergunta: ‘é uma coisa’”.

Resumo fechado: A ação é mínima: uma escultora, G. H., resolve limpar o quarto da empregada que fôra embora. Pronta para encontrar um aposento todo sujo, desarrumado, é surpreendida com uma peça impecável, e com o tósco desenho de um mural (representando um homem, uma mulher e um cachorro). O fato irrita-a, choca-a, mas ela resolve modificar o quarto todo, lavá-lo, reordená-lo, para, assim, apossar-se dêle. Então, abre a porta do guarda-roupa e acontece o fato central do livro, em torno do qual irá desenvolver-se todo o enredo: vê uma barata. Vai desistir de tudo, quando esta avança. A escultora esmaga-a com a porta — e tudo acontece a partir daí: todo o encontro consigo própria, todo um processo de desvendar-se, projetado em amor pela barata, que culmina com o colocar a própria substância branca da barata esmagada na boca.

Esquemáticamente, êsse resumo poderia ser sintetizado assim:

1.^a parte: introdução; a seção que, de uma certa forma, continua a parte final. Observa-se, nela, a angústia da personagem em dizer-nos algo. Corresponde à seção 1.

2.^a parte: O que ocorreu no dia anterior:

a) *Planejamento de limpar o quarto* — como era a personagem antes do que se vai contar — seções 2 e 3.

b) *A surpresa do quarto:* seção 4.

c) *A barata:* encontro com o inseto.

3.^a parte: A experiência vital, ou a Paixão. Desenvolvimento do assunto centro — seções 6 a 32.

4.^a parte: Conclusão — que encaixa na seção 1, completando o ciclo.

Todo o processo de desvendamento interior, toda a problemática do homem contemporâneo. O “estar no mundo”, fugir-se ou assumir-se, penetrar até o fundo das coisas ou permanecer na superfície. A ilumi-

nação intuitiva, a sensibilidade como único veículo para a descoberta da problemática da existência, partindo do banal, do simples incidente. O crime de matar a barata é um mesmo crime antigo, o de um abôrto que fêz. Principalmente, a idéia do comprometimento consigo própria, em vez do simples viver superficial das coisas. O sofrimento, a dor, a paixão que acompanham a aproximação da Verdade; “para que a atinjamos, muitas vêzes atravessamos inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar” (p. 5). O paradoxal da Existência e o encontro interior.

Ponto de vista: A obra é exclusivamente contada do ponto de vista da personagem central, G. H. É o seu mundo interior, a sua consciência que nos filtra tudo. Esse romance é todo escrito na primeira pessoa do singular, havendo uma alternância da personagem lembrando fatos, *a posteriori*, da experiência e de sua própria consciência vivendo essa experiência, no exato momento em que ocorreu.

Planos da obra: Julgamos extremamente difícil o seccionamento da obra em planos, porque o fato de ser narrada na primeira pessoa, e na forma especial como o faz a autora, tornam essa divisão uma tarefa muitíssimo complexa. Apenas podemos tatear, tentar — e é com esse espírito — o da tentativa, que abordamos esse aspecto.

Sentimos, basicamente, dois planos na obra: o da *ação exterior* e o da *ação interior*.

No primeiro (é preciso salientar que esses planos não constituem justaposição de seções, como encontramos em outros autores: de uma frase para outra, algumas vêzes, passa-se de um plano para outro, volta-se ao primitivo, etc.), a personagem conta o que ocorreu com ela. A quem conta, é um dos problemas do livro, pois, como referiremos a seguir, há um deslocamento de interlocutor. Bem no início da obra, contudo, temos a sensação de que conta a nós, ao leitor, ou que conversa consigo própria (monólogo interior). Predominância do emprego dos Pretéritos (ex.: “Aconteceu-me...” [...] “Perdi...” [p. 9] “Ontem de manhã, quando saí...” [...] “nada me fazia supor...” [p. 22] “Levantei-me...” [p. 33] “Eu chegara ao nada...” [p. 62]). Trata a si própria como se fôsse outra pessoa, talvez por sentir distante de si aquêla “eu” anterior à experiência. Esses recursos predominam na segunda parte da obra, mas reaparecem sempre que volta o plano da ação.

No segundo plano, predomina a vivência interior. Há uma reprodução do mundo íntimo da personagem, da consciência sob o impacto da experiência vivida. Nesse plano não há uma unidade invariável, nem uma distribuição sistemática dos recursos utilizados pela autora. Realmente, dependendo do fato de que a autora se afasta ou se aproxima mais da experiência variam os tempos verbais, como se a própria experiência determinasse a forma de ser narrada.

Em algumas passagens, por exemplo, mesmo na narração do pensamento da escultora, ocorre o Discurso Indireto (ex.: “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado...” [p. 43]), em outras, o Discurso Direto (ex.: “Ah! mas a quem peço socorro se tu também — pensei então em direção a um homem que já fôra meu...” [p. 82] “Ah, quero voltar para minha casa” “pedi-me” [p. 187]. — Note-se, nos exemplos citados, os verbos *dicendi*, que acentuam a noção de monólogo interior, como em tantos outros casos que ocorrem na obra. — “Grite, ordenei-me quieta” [p. 62]).

Desconhecemos, também, se o fato de aceitarmos que a obra é dirigida a um interlocutor (que varia de identidade) nos autoriza a considerar como DIL aquelas passagens específicas em que a autora, sem anúncio de verbo *dicendi*, dirige-se especificamente ao interlocutor. O que nos leva a levantar essa dúvida é o fato de que tôdas as frases, se imaginarmos o diálogo, estarem dirigidas a esse interlocutor, e não apenas aquelas em que o uso do vocativo evidencia esse diálogo. Em todo o caso, registramos alguns exemplos, no parágrafo seguinte.

O alguém que ouve a história da experiência varia entre uma pessoa que a personagem-autora (julgamos tão grande a identificação entre uma e outra que usamos indiscriminadamente um e outro substantivo para referir-nos a G. H., quando deveríamos preferir o primeiro) imagina (“...só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está dando a mão...” [p. 16] “...vou ter que imaginar que está segurando a minha mão...” [idem], “... inventei a tua presença desconhecida...” “... sem a tua mão eu me sentiria agora solta...” [p. 17] são provas disso) e outros personagens. Estranhamente, à medida que a narrativa transcorre, esse alguém imaginário vai ficando cada vez mais íntimo (ex.: “Perdoa eu te dar isso, mão que eu seguro, mas é que...” “Toma, toma tudo isso...” [p. 57] “É que, mão que me sustenta...” [p. 63] “Se soubesses...” “Vê, meu amor, vê como por medo...” [p. 67]. Daí em diante, é sempre “meu amor” o vocativo, e progressivamente aumenta o uso do Imperativo [“Es-

cuta...” “... não, não te assustes...” [p. 69]). Os outros personagens a que nos referimos no primeiro desse parágrafo, para quem, de vez em quando, desloca-se a posição de ouvinte, são o homem que fôra seu, o médico com quem há muito fizera um abôrto (“... ao saber que faria o abôrto, doutor, eu que de filho só conhecia e só conheceria que ia fazer um abôrto...” [p. 91], o homem a quem beijara os olhos (“Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e ...” [p. 89]) homem real de seu passado. Esse deslocamento é muito sutil, e sem aviso prévio, como se na sua consciência dirigisse o pensamento para um e outro (Ex.: “E eis que a mão que me segurava me abandonou. Não, não. Eu é que larguei a mão, porque agora tenho que ir sòzinha. [Quem ouve? Nós? Ela própria? É fora de dúvida que não é a pessoa possuidora da mão imaginária, pois fala dela na terceira pessoa. No entanto, logo depois, sem mudança nenhuma, exceto a troca de parágrafo, encontramos:] “Se eu conseguir voltar [...] tornarei a pegar a tua mão...” [é de nôvo o dono da mão a pessoa a quem dirige sua frase, segunda pessoa]). Essa mesma mão (a citação anterior é da p. 124) não sabemos se é a original, a do início do livro, ou uma outra, pois na seção 20 (pp. 117-120) ela se transforma na mão do homem que amara sem saber, e que ama ainda, aquêle a quem beijara os olhos. A noção que temos, às vêzes, é que é ãa “mão generalizada” são todos os mesmos personagens, os donos das mãos, o *outro* metafísico, a barata mesmo, que sabe, o homem do passado, a recordação, o animal, tudo unido. Por isso, hesitamos em classificar como DIL ou DDL determinadas passagens, ao lado de outras que o são claramente (Ex: “Santa Maria, mãe de Deus, ofereço-vos a minha vida...” (DIL — p. 76).

No plano da ação interior, alternam-se também os tempos verbais. De vez em quando, predomina o Presente, em ocasiões que, no nosso entender, constituem aquelas em que se evidencia o mais puro *stream of consciousness*, quando a autora se define (melhor diríamos, a personagem, mas vide sôbre isso a observação já feita), fala de coisas que lhe são verdade, independentemente de um tempo, jogando com o que pensa na hora da narrativa e com o que pensou no dia anterior. Esse jôgo é também feito de forma tão sutil que nos escapa se não estamos atentos (Ex.: “Não, não quero te dar o susto do meu amor...” [p. 117] [tempo da narrativa? tempo da experiência?] “... a barata me olha...” [tempo da experiência, mas ela é tão forte que vem para o presente]). Às vêzes predomina o Pretérito (quando a emoção em

relação à experiência não é tão intensa). (Observar o interessantíssimo caso de justaposição dos dois: “... até que ponto vou suportar sem ao menos saber o que me olha? a barata crua me olha, e sua lei vê a minha. Eu sentia que ia saber” [p. 97]).

Concluindo: essa superposição de planos, essa superposição de emprêgo de DIL, DD, DI, DDL é tão emaranhada, tão intrincada, que mereceria, por si só, um estudo especializado. Não nos julgamos preparados para isso, nem esse é o fim do presente trabalho. Apenas deixamos o registro desse recurso extraordinário, dessa noção de caleidoscópio, de estrutura estilhaçada, de facêtas, de vitral, que é tão característica de Clarice Lispector e que só a multiplicidade de planos já serviria para expressar.

Personagens: Apenas um dos personagens é nítido: G. H., paradoxalmente apresentada apenas por suas iniciais. Os demais são apenas esboçados, apesar de que um deles, contraditôriamente, é o único personagem com nome: a empregada Janair.

A existência de apenas uma figura em evidência é característica da autora em tôdas as suas obras, bem como o penetrar na consciência dessa. Confirma o que sôbre ela disse Milliet: “... não narra, não observa, não analisa: apenas *exprime*...” Como nos demais livros, sentimos também a identificação da autora com a personagem central. Álvaro Lins acha que isso é característico da literatura feminina, pois “... as mulheres dispõem quase sempre de um lirismo pessoal que precisa dos livros pessoais de confissões das obras capazes de as situar como centro do mundo” (4). Embora se evidencie uma clara mordacidade do crítico quanto à criação literária feminina, no tocante a Clarice Lispector isso é verdade, pois em tôda sua obra o fato é observado.

As demais figuras são: a mão imaginária, o homem a quem beijara os olhos e a barata (que representam “o outro” mais próximo, com quem ela se pode identificar e relacionar — “eu sou a barata” [p. 65] e, mais adiante, “eu te amo” para o homem e para a barata); o outro homem de ser passado a quem já fizemos referência, a empregada ausente (Janair) e o médico (que representa o outro mais distante).

O expressionismo em Clarice Lispector

Exatamente como situar Clarice Lispector entre os autores expressionistas? Primeiramente, devemos lembrar que, embora o movimento artístico-literário esteja situado no comêço do século, a América sempre seguiu com um certo atraso as diretrizes artísticas surgidas na Europa (para comprovarmos isso, basta que examinemos as datas das primeiras obras de caráter romântico ou realista surgidas no Brasil e as datas correspondentes na Europa). Não podemos esquecer, tampouco, que as revoluções artísticas tendem a iniciar pelas artes plásticas, que geralmente antecedem, em modificações, a literatura. Finalmente, é preciso que tenhamos em mente que expressionismo é, antes do que tudo, maneira de encarar o mundo e a vida e de revelá-lo na criação pessoal. Isso tudo nos liberta de datas e delimitações cronológicas, e podemos então encarar com naturalidade o aparecimento de uma autora expressionista no Brasil, em meados de 1940.

Procuraremos comprovar essa classificação ausente em todos os críticos examinados, mas que se nos apresenta como óbvia, evidente, a partir dos mesmos elementos que serviram para caracterizar o Expressionismo, na etapa inicial deste trabalho.

Primeiramente, muito mais do que as impressões puras, vindas de fora, Clarice Lispector procura reproduzir as vivências íntimas, as reações subjetivas. (“Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender...” [p. 9] — note-se: entender, não reproduzir o que viu). “Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada.” (p. 35). Preocupação com o significado do que via, isto é, com a reelaboração interior. Sem dúvida nenhuma aparecem exemplos de impressionismo (“... olhando o baixo céu do teto caído...” [p. 45]), enumerações como: “minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos...”; anteposição da côr: “uma escuridão de baratas...” (p. 48); “... um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bôcas...” (p. 35) “Treze andares caíam do edifício...” (p. 34) são também claros exemplos impressionistas mas são sempre uma preparação para a reação subjetiva, para o raciocínio, para a lógica. Não é demais lembrar, também, que já foi dito que é freqüente encontrarmos ambas as características nos mesmos artistas, já que elas se completam.

Essas percepções, filtradas pela consciência da personagem, ganham um toque intelectual flagrante, o que é outra característica do expressio-

nismo. Não é o ver a barata que importa, mas todo o encontro da personagem consigo própria, com o porquê das coisas. Mesmo durante a contemplação pela janela, quando reencontramos aspectos impressionistas (“... procurei os grandes lagos azuis onde mergulhei meus olhos ressecados. Lagos ou manchas luminosos do céu...” [p. 111]), a vitória final é expressionista. (“Tratava-se de uma meditação visual” [p. 112] “Se eu me enganei na minha meditação visual? Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro...” — notar a racionalização, a reconstrução do que foi visto. Por isso reafirmamos que os momentos impressionistas, a inspiração no exterior são sempre preparo para o mergulho dentro do “eu”, para a inspiração interior.

Nessa volta para o interior, um recurso característico de Clarice Lispector é a interrogação interior da personagem — às vezes dirigida a si própria, às vezes ao seu interlocutor. Quase sempre essas perguntas são seguidas de respostas, o que nos reproduz o processo mental, sem dúvida alguma (Ex.: “Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?” [p. 9] “Mas e agora? Estarei mais livre? Não.” [p. 10] “É? Também, também” [p. 12]). Além das perguntas do tipo sem resposta, como o 1.º exemplo, e daquelas com uma resposta direta, existem aquelas que se caracterizam pela oposição, pela adversativa. Ex.: “Por te falar eu te assustarei e te perderei? Mas se eu não falar...” (p. 17) “Por que não me calo, então? Mas se eu não forçar...” (p. 18). Por tôda a obra, em tôdas as seções, do comêço ao fim do livro as perguntas são constantes. E essa reprodução do processo mental reflexivo e a preocupação pelo exato, quando se interroga a respeito da exatidão dos termos (“Mas amor neutro? Amor neutro.” “E que assim me aproximaria do divino? do que é real? [p. 169] [a cit. anterior é da p. 133]), ou interroga-se metafisicamente (“Mas por que eu? Mas por que não eu?” [p. 70]) (“E por que o imundo era proibido?” [p. 71]) são características expressionistas.

O tempo é uma outra problemática da análise da obra de Clarice Lispector. Por uma característica, o fato de determinar com exatidão que o fato ocorreu “Ontem de manhã — quando saí da sala para...” (p. 27), é expressionista, como o é no movimento de dentro para fora que caracteriza a sua narração. Mas, a partir da entrada no quarto de Janair e do encontro com a barata, entramos no clima da supra-realidade, e perdemos a noção de qualquer exatidão. Os minutos de contemplação se transmutam em séculos, passado e presente se confundem, e isso é impressionismo, pelo

seu fluir imaterial e subjetivo. É, sem dúvida, algo paradoxal. Outro recurso expressionista presente na obra de Clarice é o emprêgo dos períodos concatenados, lógicos. Se os prefere breves, na maioria das vezes, o sentido de um encaixa perfeitamente no outro, sendo que muitas vezes conserva o conetivo subordinativo no início do período, sem oração principal deslocada, para evidenciar a relação lógica com a frase anterior (Ex.: “O mundo era um lugar. *Que* me servia para viver...” [p. 29] “O gôsto do vivo. *Que* é um gôsto nulo.” [p. 155]). No tocante a onomatopéias, evidenciadas em nosso esquema inicial como características do expressionismo, encontramos apenas a analogia com o bater do coração expresso pelo ritmo das palavras, em “... era uma mulher que vivia bem, vivia bem, vivia bem, vivia...” (p. 68), mas é evidente que um autor expressionista não apresentará *todos* os recursos do Expressionismo — seria infantilidade pretendê-lo, ainda mais que êsse emprêgo é espontâneo, determinado pela própria maneira de o autor captar e perceber o mundo, “maneira de ver”, e não algo predeterminado.

Restaria ainda evidenciar, dentro do extremo intelectualismo que caracteriza a escola Expressionista, aquela preocupação com a terminologia científica, e com o reconstruir a metáfora, procurar a palavra “não mofada”, a reelaboração da linguagem. Do primeiro aspecto, encontramos profusão na obra: “eu ia formando uma *pirâmide*... um *triângulo* reto...” (p. 29), “... sem saber que estava erguendo aquela *ruína egípcia*” (p. 36), “tudo ali eram *nervos seccionados* que tivessem secado suas extremidades em arame” (p. 43) “... a *metamorfose* de mim em mim mesma...” (p. 67) “eu era apenas um *dado histórico*...” (p. 69) “A *identidade* — a *identidade que é a primeira inerência*” (p. 99) “... a riqueza do *oxigênio* encontrado na superfície dos oceanos...” (p. 109) — exemplos todos, se não de uma terminologia médica, como no caso dos poetas alemães citados, de uma terminologia culta, que evidencia amplo nível de conhecimento nas diversas áreas. Também podemos aproximar Clarice dos poetas citados no aspecto da fascinação pelo repelente, pelo que foge ao “belo tradicional” (“Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. É tôda rara...” [p. 71]), fascinação que culmina com o devoramento da própria barata.

Quanto ao segundo aspecto, a procura do “modo diferente de dizer”, do adjetivo surpreendente, da construção nova, é a característica fundamental da autora analisada, é o que tem de mais evidente, desde os seus primeiros livros. A obra está repleta de exemplos, e cada página nos leva à redescoberta de palavras que já se haviam tornado habituais para nós mes-

mos, e que seu uso inusitado torna novas (Ex.: “nessa hora última e tão primeira...” [p. 17] “A palavra e a forma serão a tábua onde boiarei sôbre vagalhões de mudez” “uma ordem calma e vazia” [p. 37] “um vazio sêco” [p. 38] “meu coração embranqueceu...” [p. 46] “loucura promissora” [p. 60], “o nado era vivo e úmido”, “O que eu havia visto de tão tranqüilo e vasto e estrangeiro nas minhas fotografias...” [p. 64] “O ar fertilizado e arfante...” [p. 81]) — a enumeração seria infinita, porque é a grande característica lispectoriana. Dela já foi dito que leva êsse recurso até as últimas conseqüências, e, como já vimos, é um dos pontos que se lhe reconhecem como grande fraqueza.

De forma alguma julgamos haver esgotado a análise d’*A Paixão Segundo G. H.* Não entramos na temática do livro e suas implicações filosóficas — que merecem um estudo, bem como sua associação aos valores religiosos. Já foi dito que Clarice Lispector não tem preocupação com Deus e religião, mas essa obra é prova do contrário. Também, de forma alguma, exaurimos a análise do estilo e dos recursos estilísticos. Apenas sôbre o uso do adjetivo em C. L. poder-se-ia escrever um tratado inteiro; o que nos preocupou, simplesmente, foi a localização de características expressionistas na autora, e em especial na obra em estudo.

O que nos chamou a atenção, ainda, e que gostaríamos apenas de assinalar, é a tônica do paradoxo (que são quase obcecantes revelando, quem sabe, exatamente a perplexidade da consciência ante o mundo) (“Voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive” [p. 9] “Só posso compreender o que me acontece, mas só me acontece o que compreendo...” [p. 12] “nessa hora última e tão primeira” [p. 17] “viver não é vivível” [p. 19] “tranqüila ferocidade” [p. 22] “Um abismo de nada” [p. 25] “um triângulo reto feito de formas redondas” [p. 29] “o som inaudível” [p. 43] “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado” [p. 47] “... um instinto que era ruim, total e infinitamente doce” [p. 53] só para têrmos uma primeira idéia), bem como a tônica da repetição (características do pensamento, da obsessão interior?) (“Um abismo de nada. Só essa coisa grande e vazia: um abismo” [p. 25] “Um passo antes do clímax, um passo antes da revolução, um passo antes do que se chama amor. Um passo antes...” [p. 27] “Estava atenta, eu estava tôda atenta” [p. 51] em especial a repetição de dois a dois elementos, muito próximos, como se vê em: “... é que nesta *espera* atenta eu *reconhecia* tôdas as minhas *esperas* anteriores, eu *reconhecia* também a *atenção* de que também antes vivera, a *atenção* que nunca me abandona e que em última análise talvez seja a coisa mais colada à mi-

nha *vida* quem sabe aquela *atenção* era a minha própria *vida*. Também a *barata*: qual é o único sentimento de uma *barata*? A *atenção* de viver, *inextricável* de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao *inextricável* de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a *atenção*, que mais que *atenção* à *vida*, era o próprio processo de *vida* em mim” [p. 51]. Êsse recurso, bem como anáforas, epístrofes, reduplicações, são freqüentes na obra).

Clarice Lispector é, também, rica em outros exemplos de linguagem figurada, como antíteses (“vida e morte...” [p. 15] “Morto ou vivo” [p. 23]), símiles (“silêncio como [...] lagos” [p. 25] “nudez tão forte como a de uma miragem...” [p. 49]), metáforas (já mencionadas). Essas e outras figuras, não é finalidade deste trabalho estudá-las, como também não exploramos o uso do travessão, bem característico da autora, e que poderia ter sido, também, avaliado, mas fugiria ao nosso objetivo principal. Mesmo no tocante ao Expressionismo, deixamos de mencioná-lo como “figura”, em casos como “... precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços...” (p. 13) ou “o viver que eu havia domesticado para torná-lo familiar” (personificação do inanimado e do abstrato).

Ficam êsses aspectos apenas levantados para, quem sabe, voltarmos a eles em um trabalho posterior sobre essa autora, que é um desafio permanente.

Conclusões Gerais do Trabalho

Por todos aspectos mencionados, julgamos haver plenamente justificado a classificação de expressionista à obra de Clarice Lispector. É-o, na verdade, até a medula. Em primeiro lugar, na visão do mundo: o absurdo mundo moderno expresso através de uma reconstituição cerebral, relatada nas minúcias mais exatas.

No *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*, Luft (5) diz que “sensacionismo talvez seja o termo para designar seu processo estético”, lembrando o pontilhismo na pintura. Mais do que isso ainda: essas sensações são filtradas pelo cérebro, por uma experiência intelectual profunda, relatadas numa proustiana, com a preocupação de nos mostrar o mundo através de sua visão pessoal.

Tem, é certo, aspectos impressionistas, mas que sempre precedem e são superados pelos expressionistas. As próprias influências reconhecidas pelos estudiosos da obra de Clarice Lispector na autora de autores expressionistas: Joyce, Woolf e, acrescentaríamos, ligando principalmente a temática de *A Paixão Segundo G. H.* à *Metamorfose*, Kafka.

A própria estrutura do livro o comprova: a ação é reduzida a um mínimo em contraposição à importância dada ao relato do estado íntimo do personagem, ou, no dizer de R. V. Ocampo (9), “...un psicologismo particular que desmenuza, más que los personajes, las situaciones...”, mas, acrescentamos, sempre a partir do ponto de vista pessoal da personagem. O autor citado julga que o mais característico em Clarice é a maneira de tratar a realidade, e nisso concordamos com êle, já que toda a angústia existencial da personagem se projeta, se expressa sobre essa mesma realidade, transformando-a. As características externas (a *barata*, a empregada, o homem) interessam apenas nas reações que provocam no íntimo da personagem, na maneira especial como ela os vê.

Também a busca da verdade através das coisas, em que “el ritmo interior obsede el texto y lo convierte en testimonio de una búsqueda, talvez la misma de la autora” (9), o intelectualismo sempre presente em *A Paixão Segundo G. H.* comprovam nosso ponto de vista.

A autora é expressionista, inclusive até nos defeitos que lhe apontam os críticos: a excessiva minúcia, a desorganização, a pouca importância dada aos personagens secundários (“confusas e pouco trabalhadas” — segundo Milliet [6-e]), os excessivos meandros, o preciosismo, a “preocupação de jóia rara” (*id.*, *ibid.*), a tendência para fugir ao enredo, o verbalismo dominante, são características tão evidentes da autora que saltam-nos aos olhos mesmo numa análise superficial, e é impossível, para quem lhe conheça a obra, examinar as características da Escola Expressionista e sua maneira de encarar o mundo e a realidade sem uma associação imediata com Clarice Lispector. “Sua *Inteligência* não observa, apenas *exprime*, em imagens inesperadas e sutis, aquilo que os sentidos apreendem”, diz Milliet (*op. cit.*), e, muito mais do que apenas os sentidos apreendem, o que essa apreensão lhe provoca no espírito.

E é sob êsse prisma, indubitavelmente, que deve ser estudada e analisada a obra de Clarice Lispector, uma das mais importantes da literatura brasileira no século xx.

Observações

- DD — Discurso Direto
DI — Discurso Indireto
DIL — Discurso Indireto Livre
DDL — Discurso Direto Livre.

Bibliografia Consultada

- (1) Aulete, Caldas — *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, Rio, Ed. Delta, 1968.
(2) Coutinho, Afrânio — *Introdução à Literatura Brasileira*, Rio, Ed. Livraria São José, 1968.
(3) Hecker, Paulo (filho) — *A alguma verdade: crítica e contracrítica*, Pôrto Alegre, s. ed., s. d.
(4) Lins, Álvaro — *Os Mortos de Sobrecasaca*, Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1963.
(5) Luft, Celso Pedro — *Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira*, Pôrto Alegre, Globo, 1967.
(6) Milliet, Sérgio — *Diário Crítico*, 2.º volume, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1945.
b) Idem, 4.º volume, Livraria Martins Ed., s. d.
c) Idem, 5.º volume, idem, s.d.
d) Idem, 6.º volume, São Paulo, Divisão do Arquivo Histórico, 1950.
e) Idem, 7.º volume, Livraria Martins Ed., s. d.
f) Idem, 8.º volume, idem, s. d.
(7) Melo, Virgínius de Gama e — “O Expressionismo e as Novas Tendências Poéticas Alemãs” in *Três Estudos Germano-Brasileiros*, Recife, Sociedade Cultural Germano-Brasileira, 1969.
(8) Moisés, Massaud — *Temas Brasileiros*, s. ed., s. d.
(9) Ocampo, Raúl Véra — “Clarice Lispector y su Pasión” in *La Prensa*, Buenos Aires, 1969 (2/6).

- (10) Paes, J. P. e Moisés, Massaud — *Dicionário da Literatura Brasileira*, Rio, Cultrix, 1967.
(11) Pasquês, Petrona Rodrigues — “Guias V e VI”, do Seminário de Estilística realizado no Curso de Pós-Graduação em Linguística e Letras do Instituto de Letras e Artes da P.U.C. R.G.S., Pôrto Alegre, setembro e outubro de 1970.
(12) Rosenfeld, Anatol — *Doze Estudos*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.