



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Mayra Lopes Tavares do Couto

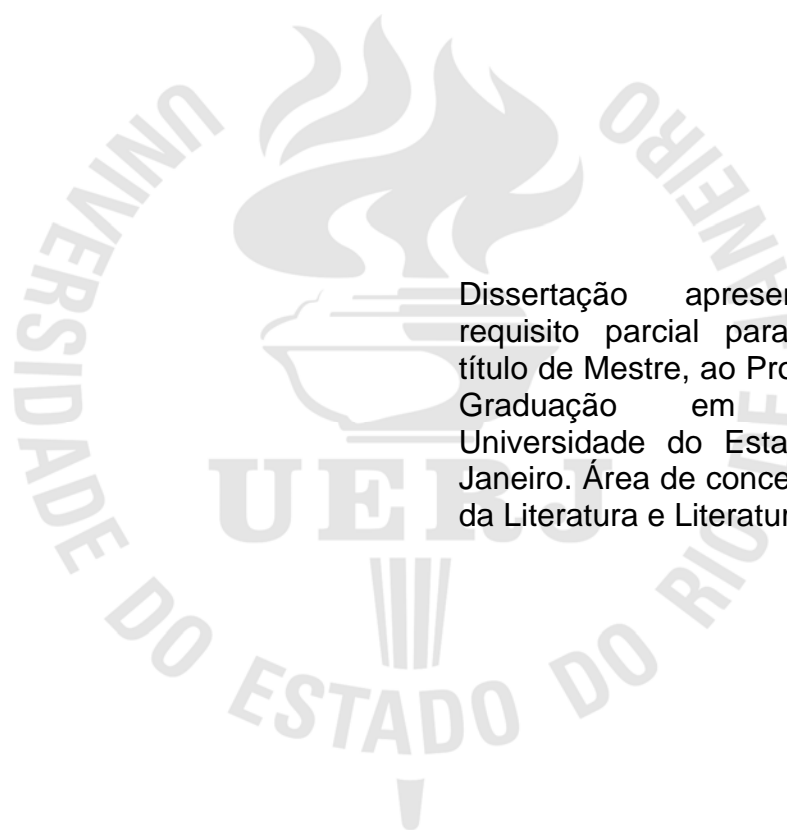
Um estudo comparativo de escritas limítrofes em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e em *Malina* de Ingeborg Bachmann

Rio de Janeiro

2013

Mayra Lopes Tavares do Couto

Um estudo comparativo de escritas limítrofes em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e em *Malina* de Ingeborg Bachmann



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Orientadora: Prof^ª. Dra. Magali dos Santos Moura

Coorientadora : Prof^ª. Dra. Delia Cambeiro Praça

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C871	<p>Couto, Mayra Lopes Tavares do. Um estudo comparativo de escritas limítrofes em A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector e em Malina de Ingeborg Bachmann / Mayra Lopes Tavares do Couto. – 2013. 150 f.</p> <p>Orientadora: Magali dos Santos Moura. Coorientadora: Delia Cambeiro Praça. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Bachmann, Ingeborg, 1926-1973 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977. A paixão segundo G. H. – Teses. 4. Bachmann, Ingeborg, 1926-1973. Malina – Teses. 5. Análise do discurso narrativo - Teses. 6. Personagens literários - Teses. 7. Identidade (Conceito filosófico) na literatura. 8. Literatura comparada – Austríaca e brasileira – Teses. 9. Literatura comparada – Brasileira e austríada – Teses. I. Moura, Magali dos Santos. II. Praça, Delia Cambeiro. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. IV. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 82.091</p>
------	--

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Mayra Lopes Tavares do Couto

Um estudo comparativo de escritas limítrofes em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector e em *Malina* de Ingeborg Bachmann

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 13 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Magali dos Santos Moura (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fernanda Lemos de Lima
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas
Faculdade de Ciências e Letras - UNESP Araraquara

Rio de Janeiro

2013

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Prof^a. Dra. Magali dos Santos Moura, pelo exemplo de dedicação acadêmica, tanto nos anos de minha graduação quanto nos anos do Mestrado, pelas inúmeras conversas e incentivo ao longo dos anos em que nos conhecemos e em especial durante o tempo em que esta pesquisa fora realizada e, principalmente por aumentar a minha paixão pela literatura de expressão germânica.

À minha coorientadora, Prof^a Dra. Delia Cambeiro Praça, pela motivação e empenho e pelos encontros produtivos, essenciais para a escritura desta dissertação.

À prof^a Mestre Silvana Bayma, professora de Português e Literatura do Colégio Pedro II por seu exemplo de amor à profissão que inspirou tantos alunos a seguirem o caminho das Belas Letras.

À prof^a Dra. Narcisa Gonçalves dos Santos, minha tia, o sustentáculo da família, pelos inúmeros incentivos e encorajamentos, das mais variadas ordens, por se constituir em um exemplo na nossa família, pelo apoio e compreensão durante os períodos mais difíceis.

À minha avó Haideé Gonçalves dos Santos e à minha falecida avó Rosária Lopes Tavares do Couto, por todo o apoio, a torcida, as rezas e o amor incondicional que só uma avó destina a seus netos.

À minha mãe, Thays Maria Gonçalves dos Santos e ao meu tio, Roberto Calónico, pelo carinho e paciência, pela animação e preocupação e pelo constante estímulo durante esta longa jornada de oito anos na UERJ.

Aos meus irmãos, Thamires e Antonio André Lopes Tavares do Couto, por serem os pilares nos quais sempre posso me apoiar, pela constante preocupação e amor, por entenderem minha falta de tempo e por me incitarem o riso mesmo nos momentos de maior cansaço.

Aos amigos Ana Carolina Barros Meirelles, Tunai Caldeira e Juliana Vallim, por entenderem minha ausência, pela disponibilidade em levantar meu astral sempre que qualquer desânimo me assombrava e por serem os irmãos que eu mesma pude escolher, sendo tão importantes como membros da família.

RESUMO

COUTO, Mayra Lopes Taraves do. *Um estudo comparativo de escritas limítrofes em A paixão segundo G.H. de Clarice Lispector e em Malina de Ingeborg Bachmann*. 2013. 150 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta pesquisa analisa os romances *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector e *Malina* (1971), de Ingeborg Bachmann, detendo-se nos conceitos de narração e identidade, procurando estabelecer um ponto de contato entre os dois, visto que é através da consciência do ato narrativo que as personagens-narradoras dos dois romances podem dispor de elementos que as ajude a construir sua identidade. Os romances serão analisados como sendo exemplos de romance de formação do século XX, assumindo então que o caminho percorrido pelas personagens G.H. e Eu seria uma trajetória formativa na qual conscientizam-se de si mesmas e amadurecem através do enfrentamento de conflitos existenciais. Os corpora desta dissertação foram escritas em um período limítrofe entre a literatura Modernista e Pós-Moderna, agregando em si características de ambas as épocas, destacados por um enredo denso e repleto de artifícios de linguagem que explicitam a consciência narrativa das personagens-narradoras do romance. O objetivo desta dissertação é, portanto, analisar a importância da consciência da narrativa de G.H. e Eu durante o seu processo formativo e porque a narração cede lugar ao silêncio nas obras de ambas as escritoras, ainda que de maneira distinta.

Palavras-chave: Narração. Consciência. Identidade. Formação. Silêncio.

ABSTRACT

This research studies *A paixão segundo G.H.* (1964), of Clarice Lispector and *Malina* (1971), of Ingeborg Bachmann, deteining in the concepts of narrative and identity, trying to establish an abutment between the two since it's through the consciousness of the narrative act that the characters-narrators of both novels can lay out elements that will help them build their identity. The novels will be analysed as examples of formation novels in the twentieth century, assuming then that the path taken by the characters G.H. and I would be a formative trajectory in which both of them become aware of themselves and mature through the confrontation of existential conflicts. The corpora of this work were written in a borderline period between Modernist and Postmodern literature, adding to itself features of both times, highlighted by a dense plot and full of artifices of language that explicit the narrative awareness of the characters-narrators of the novels. The aim of this work is, there fore, to analyse the importance of the narrative awareness of G.H. and I through their formative process and why the narration gives place to silence in the work of both writers, even though in different way.

Keywords: Narration. Consciousness. Identity. Formation. Silence.

LISTA DE ABREVIATURAS DOS LIVROS DE CLARICE LISPECTOR

AV	Água Viva
HE	A Hora da Estrela
LE	A Legião Estrangeira
MNE	A Maçã no Escuro
LF	Laços de Família
PCS	Perto do Coração Selvagem
PSGH	A paixão Segundo G.H.
USV	Um Sopro de Vida

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	09
1	ANÁLISE DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H.	18
1.1	Apresentação de A Paixão segundo G.H.	18
1.2	A linguagem em Clarice Lispector	25
1.3	A narração em G.H.	30
1.4	Persona versus Eu-Social	42
1.5	O grotesco em PSGH	47
1.6	A epifania em A Paixão Segundo G.H.	53
2	ANÁLISE DE MALINA	62
2.1	Apresentação de Malina	62
2.2	A linguagem em Ingeborg Bachmann	76
2.3	História, memória e narração em Malina	83
2.4	As projeções do Eu-narrador	94
2.5	A dissolução da vida e do Eu	108
3	PSGH-MALINA: ENTRE A FORMAÇÃO E A DEFORMAÇÃO, ENTRE DIZER E CALAR	114
3.1	O romance de formação no século XX	116
3.2	A crise da linguagem	128
4	CONCLUSÃO	144
	REFERÊNCIAS	146

INTRODUÇÃO

A presente dissertação - intitulada Um estudo comparativo de escritas limítrofes em *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e em *Malina*, de Ingeborg Bachmann - busca refletir sobre um dos questionamentos mais evidentes nos debates atuais: a questão identitária. Para tanto, será analisado o descentramento do sujeito, através do ato narrativo de duas escritoras contemporâneas. Quer-se discutir de que maneira a incerteza sobre a questão identitária se insere no processo narrativo destas duas escritoras. O *corpus* ficcional, como já aludido no título, será constituído de *Malina* (1971), obra da escritora austríaca Ingeborg Bachmann e de *A paixão segundo G.H.*¹ (1964), da ucraniana naturalizada brasileira Clarice Lispector. As obras selecionadas para análise contém em si temáticas bastante próximas, sugerem abrigar determinadas semelhanças e pontos em comum. O objetivo geral da presente dissertação consiste na análise da relação que o sujeito mantém com o sentimento de identidade, pertencimento e existência sendo ao mesmo tempo narrador e personagem.

Quanto às autoras, inicia-se assinalando que, em 1920, nascia na Ucrânia Clarice Lispector, que viria a se consagrar, ainda em vida, como uma das maiores escritoras brasileiras de sua geração e de todos os tempos. Sua escrita se caracteriza por um estilo febril, fragmentário e elíptico, o que trouxe um ar de renovação e inovação aos romances brasileiros daquela época. Lispector problematiza especialmente o Existencialismo, a questão do ser e seus personagens possuem alta densidade psicológica e comprometem-se quase sempre com uma missão de autoconhecimento.

Poucos anos depois, em 1926, nascia na Áustria Ingeborg Bachmann, escritora de língua alemã também reconhecida em seu tempo e mais famosa por seus trabalhos como poetisa do que como prosadora. Bachmann fora uma das poetisas a integrar o famoso Grupo 47, formado por escritores progressistas do pós-guerra. O conflito mundial não é retratado diretamente no romance analisado de Bachmann, uma vez que ele se passa numa Viena onde os únicos ecos retratados da guerra são mostrados através dos sonhos da narradora. Insinua-se entre a

¹ A partir deste momento, será utilizada a sigla PSGH para caracterizar o romance *A paixão segundo G.H.*

escritora e a narradora do romance *Malina* traços autobiográficos, às vezes, tão explícitos, que não se pode deixar de citá-los: ambas são escritoras celebradas, cujo lugar de nascimento é Klagenfurt; ambas estudaram filosofia e direito e têm uma lista substancial de leitura de filósofos, que as influenciaram, tais como Kant, Locke, Leibniz, Hume e os pré-socráticos; além de conhecerem Freud e Jung.

O que esta pesquisa visa mostrar é a maneira pela qual os romances de Lispector e Bachmann, narrados em primeira pessoa, na forma de gigantescos monólogos, desenvolvidos a partir de determinada situação na vida das narradoras, acabam-se tornando uma espécie de sessão terapêutica, profundo mergulho interior, instante em que o eu é descoberto ou redescoberto, inúmeras vezes, através das palavras utilizadas pelas personagens-narradoras.

Será investigado, ao longo da dissertação, o modo pelo qual as duas narradoras, ao se inserirem em situações pessoais peculiares, tentam retomar, através da escrita, o caminho da memória, o que lhes servirá para que suas identidades sejam, enfim, constituídas. E assim o fazem, a partir de experiências, da forma de narram, das concepções de mundo, da existência, das relações com o ambiente doméstico e com o mundo que as cerca.

Malina é um romance cuja narradora (denominada apenas por Eu) reflete a sua vicissitude existencial na condição de mulher e escritora. O romance se divide em três capítulos. No primeiro, “Feliz com Ivan”, ela conta seu relacionamento com o húngaro Ivan e com Malina, seu companheiro de quarto. No segundo, “O terceiro Homem”, ficam conhecidas a origem de seus problemas e sua sensibilidade exacerbada. No terceiro, “Das últimas coisas”, Eu tenta, através do diálogo, superar seus problemas, longe de Malina. Neste último, fica mais claro como Eu é afetada pela linguagem e pelas normas de um mundo machista e reflete sobre como pode ser capaz de existir.

O ato da escritura tira as protagonistas dos dois romances (G.H. e Eu) do alheamento de vida, dando-lhes material para que possam refletir sua existência e fazer com que ela se cristalice. Entretanto, quanto mais escrevem, quanto mais contam e mais se recordam, mais elas percebem que, apesar do poder das palavras, que dá forma a tudo, inclusive a seus pensamentos, mais concebem a ideia de que a sua existência é inexplicável, inexprimível, as palavras não conseguem dar conta do ser, nem da existência. Tal consciência das narradoras levanta suspeitas da crise do romance, tão comentada pela crítica, ressaltada nas

obras selecionadas, após as extensas manifestações do eu, desenvolvidas nos textos. Nestas manifestações, delineiam-se a mudez do ser, no caso de PSGH e a aquela constatada em *Malina*, proveniente da opressão. Tal situação as impede de se expressarem, não as deixa falar, o que leva à concepção de que a narrativa já não encontra espaço em um mundo onde contar histórias é uma prática em desuso. Tal dedução é feita por Walter Benjamin: “o narrador não está de fato presente em nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante e que se distancia ainda mais.” (BENJAMIN, 1994, 197).

As questões a serem investigadas, ao longo da pesquisa, são: Em que mundo este narrador vive? Qual é o elemento pelo qual se dá início o processo de autoconhecimento? Por onde e por que se começa a falar e quais são os principais objetos de discussão em romances onde há somente o ponto de vista do narrador-personagem? Da onde vem a necessidade de falar e por que esta mesma necessidade acaba dando lugar ao silêncio?

A questão da consciência da identidade integrada com o mundo que nos cerca existe desde o começo da modernidade, quando Descartes colocou no *cogito* uma certeza indubitável: a de que existimos e de que a nossa própria existência é a única coisa da qual podemos ter certeza plena.

A maneira como a questão do sujeito é abordada e quais são os parâmetros utilizados, para que o sujeito tome consciência de si e do que lhe cerca, sofrem modificações, de acordo com um sem número de variáveis, de acordo com as ideias vigentes em determinada época. No mundo contemporâneo, a identidade já é concebida como algo híbrido pelos inúmeros estudiosos do tema, sejam eles teóricos da literatura, filósofos, psicanalistas, cientistas sociais ou artistas. O homem não possui somente uma identidade e nem precisa limitar-se a ela. As classes que antes definiam e separavam as pessoas em grupos estão-se diluindo, dificultando, assim, um sentimento pleno de pertencimento, de sapiência do quem sou eu? e qual é o meu papel dentro deste meio que me acolhe?.

Demonstrar o papel da escrita dentro deste processo de autoconhecimento pode passar a impressão de maior consciência de si, através do ato de reflexão proveniente da necessidade de escrever. A conclusão mais imediata é de que, num intenso processo de autoconhecimento, o sujeito se constituísse a partir de um mergulho em si e nas palavras, entretanto, não é isso que acontece. Depois de muito falar e de adquirir consciência do que está além de si, uma das reações do

sujeito é a mudez, a ausência de palavras, de lugar e de narrativa. Um exemplo disto é o que diz Benedito Nunes, em *O Drama da Linguagem*:

Em *A Paixão Segundo G.H.*, a repetição subverte a lógica do discurso, entendido este como sendo um conjunto de representações ordenadas. Ou melhor: o discurso se desenvolve aumentando e mostrando a irrepresentabilidade das coisas. Se assim é, a repetição interfere com a lógica do discurso, não só aumenta a área de silêncio das palavras. Também constitui uma preparação ao silêncio em que finalmente o dizer expressivo mergulha. (NUNES, 1988, p. 140-141)

Especificando o objetivo da dissertação, é necessário demonstrar, tanto na literatura de Ingeborg Bachmann quanto na de Clarice Lispector, como se dá o despertar de uma vida exterior que não se refere somente às suas tarefas diárias e cotidianas mais ordinárias. elas sentem a necessidade de falar, relatar a sua história, Devido a determinado acontecimento em suas vidas, que poderia ser qualquer um, desde o mais banal – como, por exemplo, a relação amorosa de Eu em *Malina* com Ivan - até o mais insólito, representado pela entrada de G.H. no quarto de empregada de sua própria casa e o estranhamento ao se deparar com aquela espécie de mundo paralelo. Essa estranha geografia esteve bem diante de suas vistas, fazia parte dela também, uma vez que o quarto é parte de sua casa, é uma geografia íntima carregada simbolicamente do tateamento de tudo o que se encontra ao redor, nessa viagem em busca do eu.

Não se imagina uma situação em que as personagens–narradoras irão ao encontro a uma feliz jornada de autoconhecimento, que fará suas vidas melhores e mais felizes e tirará parte das dúvidas que lhes rondam o espírito. Penosa, plena de dores e marcada por acontecimentos fortemente incrustados no inconsciente, é a travessia de G.H. e a de Eu. O trajeto existencial das duas mulheres se desenrola na busca de si pela narrativa, de um lugar no mundo, de um papel a desempenhar, com a segurança de serem elas mesmas, sem se apoiarem em ninguém ou em algo. Ao longo da dolorida travessia, elas querem afartar-se das ideias de julgamentos pré-estabelecidos manifestados a respeito do que se espera que elas sejam ou façam. A experiência dessas narradoras mostra que, diante de momentos em que os questionamentos acerca de tudo fervilham dentro delas, a primeira reação – após viverem, pois para elas, o viver precede o falar – é a de narrar. Essa narrativa, geralmente, dá-se em retrospectiva, tudo é contado a partir da memória, mas, os lapsos não surgem, no texto, como esquecimento ou distração, são provenientes do alto nível de subjetivismo do que é narrado. Não se pode falar em tempo e espaço

reais em nenhum dos dois romances. O tempo de cada situação, que elas experimentam, estende-se um sem número de páginas, e nelas a densidade da viagem interior de cada personagem não nos permite entrever a duração dessas situações. O espaço em que elas se encontram – com as diferenças pertinentes a cada romance – é tão maleável e cambiável quanto o fluxo de pensamento das personagens. O espaço depende do momento pessoal pelo qual estão passando. Este espaço pode ser grande ou pequeno demais para elas, de acordo com o sentimento interior, como em *Alice no País das Maravilhas*, por exemplo, que cresce ou diminui demasiadamente, e seu tamanho nunca está em acordo com o espaço que a rodeia. Assim também são G.H. e Eu.

Em vários momentos, durante a leitura dos romances, o leitor pode se sentir perdido, não tendo a noção do que está acontecendo, pois, tudo muda, tamanha a rapidez da fala do fluxo pensante. A escrita de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann reflete a rapidez do nosso pensamento, vertiginoso e em forma de caleidoscópio.

A inadequação às regras espácio-temporais das personagens já deixa entrever porque elas precisam penetrar profundamente em seu próprio interior. É a partir de um latejar de pensamento, graças a algum confronto que as atinge, que começam a pensar e a falar, tanto em monólogo interior quanto em forma de escrita. Elas não se reconhecem pelo que são, aos olhos dos outros, nem do mundo, tendo a missão de descobrir “que eu é esse que eu sou”. É nítida a sensação de desconhecimento em meio a tudo que definiria uma pessoa, mas, que, de forma alguma as define. Não há um adjetivo aplicável a cada uma ou uma palavra que sirva de rótulo ideal para personagens-narradoras.

Ao retornar acontecimentos passados, ao continuar a narrar, no caso do Eu em *Malina*; ao começar, através da escrita a sair da sombra do silêncio, no caso de G.H.; ambas têm, como missão pessoal, descobrir o que é esse eu, se existe o eu em si, até onde as palavras podem chegar, qual é o poder de alcance delas dentro das personagens e em suas subjetividades. As palavras têm, então, o poder de colocar as narradoras em um mundo em que se sentem estranhas e que constantemente as rejeita das formas mais dolorosas possíveis. Ou a única solução é o silêncio?

É oportuno assinalar que um dos objetivos desta dissertação é tentar responder a estas questões, pelo menos às que possuem um certo consenso, no

que tange as obras utilizadas, tendo-se como base principal as próprias palavras das personagens-narradoras exemplificando as respostas dadas.

A pesquisa acerca da identidade e do eu, assim como sobre seu valor, surgem de uma série de questionamentos que nunca cessam de pulsar na mente humana. As questões a respeito de quem sou eu, para onde vou e o que estou fazendo no mundo continuam como um dos grandes mistérios da humanidade. Não se pretende responder a estas perguntas de maneira ampla e definitiva com este estudo, visto que tal tarefa é impossível. Inúmeros filósofos, pensadores, artistas e eruditos, de uma maneira geral, debruçaram-se sobre a questão do eu. Os resultados de tais pesquisas se mostram tão diversas quanto a própria natureza dos humana, tão únicos que uma só resposta não abarcaria a totalidade do Ser Humano. Pretende-se, tão somente pesquisar a solução encontradas pelas personagens-narradoras dos dois romances.

Após a Era Moderna, ficou cada vez mais difícil que a identidade fosse cristalizada em um único papel social. Os seres com mais consciência passaram a se sentir mais deslocados e errantes do que nunca, pois já não têm em que se apoiar, afim de se explicarem. Pretende-se, com este estudo, estabelecer, como através do ato narrativo, pode-se fazer uma reconexão com o eu primordial e por que, em alguns casos, após um exaustivo salto para dentro de si, o eu se cala, ao invés de continuar narrando.

Faz-se necessário pontuar que não se pretende caracterizar este trabalho como um estudo de literatura feminina, apesar de o *corpus* que compreende as obras ficcionais estudadas ser composto de romances de duas escritoras. A questão do feminino e a ligação desse elemento na busca da identidade, de fato, aparecem nas obras em tela, porém, a tônica principal da pesquisa não será essa, mas, sim, a de como as personagens chegam a se religarem a elas mesmas através das palavras. Em que consiste o poder de narrar, de contar sua história, de se fazer ouvir ou ler, para as duas personagens, pois, este poder constitui ou dissolve a sensação de que, um dia, conseguirão delinear uma possível identidade unificada e plena - e que não mais se sentirão em desacordo com o mundo.

O tema em questão nesse estudo, sem dúvida, é fonte inesgotável, forma campos em aberto com uma bibliografia que se estende de maneira exponencial. O diferencial deste projeto é, também, colocar em pauta uma comparação que possa ser feita de maneira acurada, inclusive pelo período comum em que as duas

escritoras publicaram seus vários livros e mostrar que, a Literatura Germânica, infelizmente gozando de pouco prestígio no Brasil, não se restringe somente à Literatura Alemã. Países como a Áustria, a Suíça, e até mesmo, nos países soviéticos, os escritos em língua alemã trouxeram grandes contribuições à literatura universal.

Assinale-se o fato de que o romance *Malina* foi transformado em filme, o que demonstra uma certa popularidade do texto. Acrescentam-se à tradução brasileira deste romance, aqui utilizada, as de outros livros de poesia de Ingeborg Bachmann. Em sua obra, encontram-se diversos pontos de contato, não somente com Clarice Lispector, também com os mais diversos autores que se debruçaram sobre a questão do ser.

A escolha das duas autoras não foi aleatória. Apesar de viverem em realidade distintas, dividiram o mesmo período histórico. É possível que estivessem com o espírito povoado por problemas bem semelhantes. É provável que, mesmo vivendo em continentes separados, elas se aproximem quanto ao estranhamento do mundo, na sensação de que se o mundo fosse um organismo as narradoras seriam um corpo estranho, dentro desse organismo, e este mundo as rejeitaria. É preciso que elas se manifestem sobre esse mundo, que escrevam, que se falem em voz alta, para que sejam elas mesmas e reais. É preciso, também, que compreendam o que as cerca, pois a realidade não pode estar apartada da consciência do ser humano. Para que tal realidade não as engula nem as leve para um abismo sem fundo, onde a duração e a profundidade da queda são indeterminadas, só o ato de escrever se mostra como sendo a possibilidade de descoberta do eu.

Observa-se que essa dissertação está dividida em três capítulos principais, obedecendo o método a ser desenvolvido. O primeiro capítulo se atém à análise de *A paixão segundo G.H.*, com uma apresentação do romance de Clarice Lispector, assim como sua contextualização histórico-social e a explicitação do lugar ocupado pela literatura clariceana no contexto literário brasileiro. Ainda neste capítulo, é discutido de forma extensa o papel da linguagem, tanto na literatura de Lispector quanto no caso específico de PSGH, pois, tais procedimentos se relacionam, diretamente, à discussão posterior, sobre a narração em PSGH. No subcapítulo relativo à narração, reflete-se sobre a importância do processo narrativo, que, embora fragmentado, constitui-se um elemento essencial para a transformação da personagem-narradora, tirando-a de sua alienação inicial e fazendo com que ela

possa “outrar-se”. Com tal neologismo, deseja-se indicar que G.H. precisará colocar-se no lugar do outro e, assim, sair de seu narcisismo para chegar ao âmago de si, completando um processo de formação. A narração passa a ser o meio pelo qual a personagem G.H. arquiteta o mundo, tenta dar forma aos fatos e a si mesma.

Também são discutidos no capítulo referente à PSGH a distinção entre a persona e o eu-social de G.H. ou seja, é o subcapítulo no qual se delineiam os problemas identitários de G.H., a sua busca por uma unidade em comparação com as impressões das pessoas sobre ela ou o que ela deveria ser frente à sociedade, para poder integrar-se normalmente. Vê-se neste subcapítulo como a questão identitária torna-se uma das tônicas deste texto, porque, é somente a partir do desconhecimento de si mesma que G.H. tem a oportunidade de passar pela jornada de autodescobrimento que empreende. A questão do grotesco em G.H. também não pode deixar de ser analisada pelo seu auto impacto em *PSGH*, uma vez que, a barata é elemento crucial na formação de G.H.. A consciência e, acima de tudo, o alto grau de autoconsciência adquiridos pela personagem-narradora só acontecem após o encontro com o asqueroso animal. Por último, será discutida a epifania em *PSGH* e a relação com o desfecho do romance, o misticismo contido na narrativa clariceana e o entendimento de que não é preciso entender os mistérios do mundo e sim vivê-los.

O segundo capítulo se refere ao romance *Malina*, de Ingeborg Bachmann. O capítulo começa com uma análise da obra assim como da literatura de expressão germânica, no período de vida de Ingeborg Bachmann. Serão tematizados, também, neste capítulo, o papel da linguagem em Ingeborg Bachmann, o entrelaçamento entre a linguagem que a autora utiliza em seus escritos e a filosofia de Wittgenstein. Ainda serão analisadas a função da história, da memória e da narração em *Malina*. Estes elementos precisam ser destacados como de maior importância para a análise deste romance e para a pesquisa empreendida nesta dissertação. Este subcapítulo começa com um panorama histórico cultural da Áustria à época do romance de Bachmann. A maneira de narrar em *Malina* liga-se ao silêncio causado pelo trauma da Segunda Guerra e à impossibilidade de uma narrativa pós-trauma. No caso específico de Ingeborg Bachmann e de *Malina*, isto se relaciona com a cultura austríaca e com o papel desempenhado por essa cultura após a Segunda Guerra Mundial. A Áustria se colocou como a primeira vítima do nazismo, fazendo com que a memória coletiva do período do conflito tivesse de ser suprimida, em nome de

outra memória que estava sendo construída. A rememoração, no sentido benjaminiano do termo, tem um papel importantíssimo em *Malina* e na constituição da identidade da personagem-narradora do romance.

Outro ponto de análise, referente à obra de Bachmann, será a reflexão sobre as projeções do eu-narrador. Eu é a narradora que se desdobra nas personagens de Ivan, Malina e Lily, representando uma versão passada de Eu. Impossível de se constituir em uma unidade, a personagem-narradora se desdobra nestes três personagens, que vão montando, revelando, ao longo do romance, pedaços da identidade da personagem-narradora. A narradora Eu, aos poucos, vai-se compondo através dos outros personagens, essenciais para que ela possa concluir sua jornada. Por último, é analisada a questão da dissolução da vida e do eu. São explicitados os motivos do silêncio e o do emparedamento da personagem-narradora, porque ela se cala, ao fim do romance, cedendo lugar a Malina no desdobrar da narrativa.

O terceiro capítulo é formado pela comparação dos dois romances, através de dois vieses. No primeiro, será feita a leitura das obras enquanto romances de formação, típicos do século XX, em que se tenta provar que *Malina* e *GH* empreendem uma trajetória formativa, uma vez que nos romances as duas personagens-narradoras passam por um longo caminho de entendimento delas mesmas, adquirem consciência de que são seres despedaçados, cuja coesão da identidade se revela impossível. No outro viés, faz-se a leitura dos romances, através da crise da linguagem e da representação no século XX, subcapítulo em que se situa, tanto *Malina* quanto *PSGH*, como obras literárias limítrofes entre o Modernismo e a Pós-Modernidade, uma vez que agregam em si características formais e estilísticas de ambos os períodos.

As reflexões e questionamentos, anteriormente assinalados, guiarão as pesquisas de Um estudo comparativo de escritas limítrofes em *Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, e em *Malina*, de Ingborg Bachmann.

1 ANÁLISE DE A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

1.2 Apresentação de A Paixão segundo G.H.

Neste subcapítulo será apresentado o primeiro romance a ser trabalhado nesta dissertação, *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, publicado em 1964, bem como inserir a obra no panorama da literatura brasileira da década de 60 e dentro do conjunto de obras de Clarice Lispector.

Clarice começou a escrever na década de 40, seu primeiro romance, *Perto do Coração Selvagem*², foi publicado em 1944. O crítico Alfredo Bosi caracteriza da seguinte forma essa fase da literatura brasileira: “os decênios de 30 e 40 serão lembrados como a “era do romance brasileiro” (BOSI: 2006, 388). O marco para este florescimento do romance brasileiro moderno foi a Semana de Arte de 1922 e os primeiros modernistas brasileiros. A literatura posterior a deste período apresenta amadurecimento das experimentações e propostas às vezes demasiado programáticas dos poetas modernistas da década de 20. Como contraponto, surgem a prosa de Graciliano Ramos e a literatura regionalista escrita na década de 30 e 40. Sobre este período da literatura brasileira, Bosi explica que:

Entre 1930 e 1945/50, *grosso modo*, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a *ficção regionalista*, o *ensaísmo social* e o *aprofundamento da lírica moderna* no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza.” (BOSI, 2006, p.386).

Na época em que seu primeiro livro foi publicado, a jovem Clarice, filha de imigrantes ucranianos judeus, que havia crescido no Nordeste e cursava Direito Penal na UFRJ, chamou atenção pelo contraste que sua escrita oferecia em comparação com o tipo de literatura vigente na época. PCS foi escrito como monólogo interior e seu estilo e linguagem foram considerados revolucionários à época, como será visto a seguir, no capítulo sobre a linguagem em Clarice Lispector.

O crítico Wilson Martins (1976, p. 3-4), resumidamente caracteriza a novidade que surgia nas letras brasileiras e sua relação com a já “velha” vanguarda modernista:

A dominante foi lançada em 1946 por *Sagarana*, de Guimarães Rosa: isso acontecia, então, exatamente no momento em que o Modernismo, enquanto escola

² *Perto do coração selvagem* será identificado pela sigla PCS nas próximas aparições nessa dissertação.

literária ou movimento estético, esgotava as suas possibilidades; os primeiros sinais do novo estado de espírito, embora irreconhecíveis naquele momento, haviam sido lançados três anos antes por Clarice Lispector, com a famosa novela que os "*happy few*" leram e admiraram, *Perto do Coração Selvagem* (1943). Este livro já era, um pouco, o "novo romance" brasileiro, não apenas pela novidade que representava na atmosfera do "romance nordestino", mas ainda, e sobretudo, porque propunha algumas das suas técnicas características. Que a carreira posterior de Clarice Lispector a tenha regularmente afastado do "novo romance" (...) e, mesmo, do romance, não nos deve impedir de reconhecer a significação pioneira e anunciadora que teve o seu primeiro livro. (MARTINS,1976, p.3)

A prosa brasileira dos anos 40 era marcada pela ficção regionalista, sobretudo do nordeste, cunhada nas páginas de autores como Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego e do jovem Jorge Amado. Preenhe de denúncias sociais, essa prosa irá se diferenciar das narrativas de caráter intimista e psicológica de autores como Cornélio Penna, Cyro dos Anjos e Lúcio Cardoso, colega de Clarice na Agência Nacional, onde trabalhava como redatora no início de sua carreira como jornalista.

Aclamada pela crítica em seu momento de estreia, Clarice Lispector sempre teve atrelada à sua estética, a grande influência exercida pela literatura moderna europeia. Foi Álvaro Lins, um de seus primeiros críticos, quem mencionou sua filiação literária, ao afirmar que o primeiro livro de Clarice era original dentro do panorama da literatura brasileira daquele tempo, no entanto, não o era se considerassem o panorama literário mundial:

[...]não tenho receio no afirmar, todavia, que o livro da sra. Clarisse (sic) Lispector é a primeira experiência definitiva que se faz no Brasil do moderno romance lírico, do romance que se acha dentro da tradição de um Joyce ou de uma Virginia Woolf. Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a sra. Clarisse (sic) Lispector (LINS, 1963, p.188 – grifo nosso)

Embora Álvaro Lins tenha acertado a categoria de autores dos quais a literatura de Clarice se aproximava, ele entendia a sua estética não como somente influência mas como cópia. A sua crítica deixa entrever seu despreparo para lidar com a literatura clariceana no momento de sua estreia. Clarice Lispector teceu considerações sobre esta crítica de Álvaro Lins em uma carta datada de 16 de fevereiro de 1944:

[...] me abateu e isso foi bom de certo modo. Escrevi para ele dizendo que não

conhecia Joyce nem Virgínia Woolf nem Proust quando fiz o livro , porque o diabo do homem só faltou me chamar de “representante comercial deles”. (LISPECTOR apud GOTLIB. 1995, p.176).

Em termos de linguagem e estética, os romances de Clarice se mantiveram coerentes, seguiram uma proposta temática e formal que lhe dá unidade, sem no entanto deixar de amadurecer e transparecer, a cada romance ou livro de contos, um aprimoramento da técnica com a qual a romancista havia começado a trabalhar na metade da década de 40.

Clarice Lispector causou grande comoção entre os críticos já citados em sua estreia literária, entretanto, ao se afastar do Brasil, por causa de seu casamento com o recém nomeado diplomata Maury Gurgel Valente ocorreu uma certa interrupção do seu diálogo com a crítica brasileira. Clarice voltará à cena literária brasileira após a publicação de seu quarto romance, *A Maçã no Escuro*⁴, em 1961, que havia sido rejeitado duas vezes pelas editoras, para o desespero de uma Clarice recém divorciada, mãe de dois filhos pequenos e em condições financeiras precárias.

Durante muito tempo, os livros de Clarice Lispector foram considerados demasiadamente herméticos e intimistas por uma crítica de viés marxista já que todos os seus protagonistas estavam profundamente inseridos na burguesia. Teve, assim, que enfrentar críticas de sua obra não ser suficientemente engajada, contrastando fortemente com a literatura preferida por este tipo de crítica, nas décadas de 50 e 60, tendo em vista o momento que se atravessava, no Brasil e no mundo. Havia ainda os resquícios da era getulista, as consequências do fim da Segunda Guerra Mundial, a incrementação do processo de industrialização no Brasil, através de Juscelino Kubistchek e a iminência de uma nova ditadura militar. Este era o tempo também das transformações pelas quais o mundo passava, do surgimento da cultura pop, das revoluções de 68 e da emancipação feminina.

Neste sentido, PSGH se apresenta como um ponto de virada na recepção de Clarice Lispector. Publicado quatro anos após MNE, o quinto romance de Clarice, é considerado como uma síntese das questões levantadas por ela em seus romances e contos anteriores, como atesta Solange de Oliveira:

[...]a intersubjetividade, a intencionalidade, a abertura da consciência para o mundo exterior, o eu e o não-eu, a indissolúvel unidade do sujeito e do objeto, a nostalgia do inatingível, universo da “coisa em si”, além do mundo do fenômeno (OLIVEIRA, 1985, p. 5-6)

⁴ A partir deste momento, a obra *A maçã no escuro* será identificada pela sigla MNE

A crítica contemporânea vê na literatura clariceana uma série de questões sociais, inclusive em PSGH. Todavia, os textos da autora ucraniana não se circunscrevem apenas a questões sociais, uma vez que as ultrapassa, já que suas ficções não se dão no nível do agora e do terreno, porém, transcendem instâncias temporais e espaciais.

De maneira resumida, pode-se apontar o aprimoramento das técnicas narrativas de Clarice em PSGH. O enredo deste romance se passa em poucas horas, contrastando com os romances anteriores, nos quais o tempo de narração se estendia desde a infância até a morte da protagonista. Lê-se a narrativa em primeira pessoa de algo que sucedeu no dia anterior, diferente de outras narrativas em que ação e narração eram simultâneos.

O livro é antecedido de um prefácio, no qual a autora inicia um diálogo com o leitor, tal diálogo será uma constante durante todo o romance, esta característica interfere diretamente na recepção do livro. Trata-se de um pequeno texto, assinado apenas com as iniciais “C.L.”, no qual a autora entra em diálogo pretensamente franco e aberto com seus “possíveis leitores”, preparando-os para a difícil jornada em que irão embarcar ao prosseguirem com a leitura. PSGH é um livro dirigido a leitores específicos capazes de compreender e apreciar a necessidade de uma travessia penosa, porém, alegre:

Este livro é como um livro qualquer.
 Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.
 Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.
 Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.
 A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria.C.L. (PSGH, 1998, p. 7)

O romance se passa no dia seguinte a um episódio ocorrido com a personagem-narradora, G.H., no quarto de empregada de seu apartamento. E começa uma dúvida, uma grande dificuldade de expressão: a de transpor em palavras, em forma de narrativa, o acontecimento do dia anterior.

- - - - estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? (PSGH, p.11)

Observar-se-á, ao longo deste capítulo de análise de PSGH, que a dificuldade de exprimir um acontecido com o uso de palavras é recorrente em todo o romance, uma vez que a narradora-personagem se sente incapaz de pôr em palavras o que lhe aconteceu, apesar da dificuldade que ganha contornos dramáticos, à medida que expõe ao leitor uma necessidade de falar sobre a sua experiência:

Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como de uma célula - ovo? foi isso? Aquele horror, isso era amor? Amor tão neutro que – não, não quero ainda me falar, falar agora seria precipitar um sentido como quem depressa se imobiliza na segurança paralisadora de uma terceira perna. Ou estarei apenas adiando o começar a falar? (PSGH, p. 19)

A personagem–narradora faz se conhecer apenas por suas iniciais, G.H., e, ao se coletar dados esparços fornecidos ao leitor, conclui-se que é uma escultora residente em uma cobertura na zona sul do Rio de Janeiro e que demitiu sua empregada doméstica, no dia anterior ao de sua experiência. Passa-se a acompanhar o périplo intimista, a partir do momento em que ela se dispõe a entrar no quarto da ex-empregada, uma parte da casa que não costumava frequentar. Enquanto se prepara mentalmente para a tarefa que se impôs de limpar o referido cômodo, G.H. inicia uma jornada em busca do estabelecimento da sua identidade. O resultado desta iniciativa é impactante, pois, embora ela esteja em busca de certezas, depara-se com um grande vazio identitário. Ao iniciar a narrativa, G.H. sente a necessidade de expressar quem é e o que fora até então. Neste momento, surge o mote em torno do qual todo o enredo do romance vai girar: a incapacidade de determinar sua identidade, como fica evidente no trecho a seguir:

Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. Isto me situa? Sou agradável, tenho amizades sinceras, e ter consciência disso faz com que eu tenha por mim uma amizade aprazível, o que nunca exclui um certo sentimento irônico por mim mesma, embora sem perseguições. (PSGH, p. 24)

A questão da consciência de estruturação da identidade em PSGH será discutida de maneira extensa no subcapítulo “Persona versus Eu social” e, mais tarde, no subcapítulo que comentará a trajetória de G.H. uma vez que se assiste, neste livro, a narradora–personagem buscar sua identidade, ir ao encontro de si e dissolver a sua noção de identidade, ao longo do romance. A visão que G.H. tinha

de si, no início de sua narrativa, ainda está seminalmente associada à visão que os outros têm da personagem:

E é isso tudo o que eu era? Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabaram de surpreender em mim meu suave pré – clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. (PSGH , p. 27)

Ao dirigir-se para as dependências de empregada, G.H. esperava encontrar um ambiente caótico, mas se surpreendeu ao encontrar um quarto arrumado, organizado, “um deserto”:

Esperava encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito. (PSGH, p. 37)

A única exceção à limpeza e ordem do lugar eram figuras desenhadas a carvão na parede, três silhuetas, quase em tamanho natural, de um homem, uma mulher e um cachorro:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. (PSGH, p. 38 -39)

Ao contemplar estas figuras, G.H. chega à conclusão de que sua ex-empregada, cujo nome esquecera e cujo rosto não lhe vinha à mente, odiava-a. Ela é tomada de raiva por causa da ousadia de sua empregada e com o fato de que, ao arrumar o quarto, a empregada deixara G.H. sem ter o que fazer. G.H. decide então abrir a porta do guarda-roupa, começando por ele a limpeza e arrumação, mas se choca com o surgimento repentino de uma barata. Como que instintivamente, ela fecha com força a porta do guarda-roupa e esmaga o animal, partindo-o. Ela vê então, suas secreções saírem de seu corpo “pré – histórico”. Com a morte da barata, G.H. inicia um mergulho em si mesma, buscando sua própria essência, através do choque pelo qual passou com a morte do inseto. G.H. incrementa seu questionamento, acerca de quem é e do que é capaz:

Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu?

Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim?
 É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu 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. (PSGH, p. 53-54)

A barata esmagada exerce uma fascinação irresistível na narradora-personagem, esta atração ganha mais força, à medida que ela mergulha na interrogação de sua existência o que a impede de deixar o quarto, antes de obter uma resposta.⁵

A barata aparece neste romance como um símbolo que desencadeia o que pode-se chamar de uma crise mística, na qual a personagem-narradora sente a sua personalidade se dissolver, desmaterializar-se, confundir-se com aquele inseto. A fusão entre personagem-narradora com o inseto asqueroso é posta simbolicamente na narrativa, já quase em seu final, no gesto de colocá-lo em sua boca. Este ato pode ser interpretado como uma renúncia à sua humanidade, à linguagem e, até mesmo, como a abdicação à ajuda que pedia a alguém, um “tu” a quem G.H. se dirige e solicita desde o início do livro.

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.
 Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. (PSGH, p. 18)

A trajetória de G.H. é extremamente dolorida, no entanto, ao se permitir ter esta experiência, ela substitui sua alienação inicial por uma consciência maximizada de sua existência, do que significa ser e estar viva. No capítulo comparativo será visto que tal experiência se apresenta como um processo de formação, na qual G.H. se transmuta profundamente em um ser esclarecido:

É inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despessoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via – crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega através dela e com ela. (PSGH, p. 176)

É notável a escassez do enredo, que, segundo Benedito Nunes, pode ser

⁵ A relação de G.H. com o inseto e as implicações deste encontro serão discutidos em subcapítulo posterior sobre o grotesco em PSGH.

atribuída ao transtorno da individualidade de G.H., alienada ao contemplar a barata que esmagou na porta de um guarda-roupa, e, também à sua impotência em narrar o acontecido, levando o crítico a concluir sumariamente em conformidade com o romance: “eis todo o enredo do romance, se é que ainda se pode falar em enredo” (NUNES, 1988, p. 24)

A despeito da forma com a qual o romance se estrutura, pode-se perceber que os capítulos de PSGH são marcados pela repetição, o principal recurso estilístico do texto. Os trinta e três capítulos que compõem o romance são entrecapítulos pela repetição, uma vez que a primeira frase de cada capítulo é a repetição da última frase do capítulo anterior. Assim como também se relacionam a série de travessões que antecedem a primeira frase do romance e que se repetem, após a última frase, referindo a narrativa ao seu início e conferindo-lhe um caráter cíclico.

Afonso Sant’Anna (1988, p. 255) considera PSGH “um anti-romance com anti-personagens, numa anti-língua” devido a suas inúmeras inovações, tanto em termos de estilística, como de personagem e enredo.

1.2 A linguagem em Clarice Lispector

Como foi visto anteriormente, quando seu primeiro romance, *PCS*, foi publicado, Clarice Lispector escrevia na contramão daquilo que se fazia no Brasil da época. Sua estética contrastava com os padrões de narrativa da prosa modernista, inaugurada em 1922, também com os romances de cunho político-naturalista, escritos principalmente no Nordeste durante os anos 30. Em uma edição crítica de PSGH, Antônio Candido adverte sobre a recepção do primeiro romance de Clarice, que, como foi visto em subcapítulo anterior, dividiu as opiniões dos críticos:

seu primeiro livro foi um choque cuja influência caminhou lentamente, à medida que a própria literatura brasileira se desprendia das suas matrizes mais contingentes, como o regionalismo, a obsessão imediata com os ‘problemas’ sociais e pessoais, para entrar numa fase de consciência estética generalizada. (PSGH, 1988, p. XIX)

Logo após seu primeiro romance, Lispector figurava no panorama da literatura brasileira como herdeira da estética narrativa de James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust. Benedito Nunes, igualmente, intercala Clarice Lispector na “categoria dos escritores matriciais, daqueles capazes de redimensionar uma literatura”, pela

forma como “trabalhou a palavra e foi por ela trabalhada” (NUNES,1988 , p.XXXII), o que, segundo ele, contribuiu para dar uma nova vida ao espírito da língua.

Examinando atentamente a parte de *Mímesis* em que Erich Auerbach explicita os procedimentos estéticos e de linguagem com que os romances de Virgínia Woolf, James Joyce e Marcel Proust são escritos e como esta mesma forma de escrever modificou o panorama da literatura moderna ocidental, fica fácil perceber a linhagem que desemboca, anos depois, na febril escrita de Clarice. Em sua análise de *Rumo ao farol*, de Virgínia Woolf, Auerbach indica ao leitor tratamentos estilísticos e formais utilizados pelos já citados autores, no início do século XIX. O monólogo interior ou fluxo de consciência é a inserção de digressões dos personagens, um constante remeter a um outro tempo, a uma outra ação, e a outras pessoas que não aquelas que encontradas no quadro narrativo, no momento em que o fluxo se inicia, fazendo desaparecer, assim, o que Auerbach classifica como a “impressão de realidade objetiva” (AUERBACH, 1976,p. 482), já que este fluxo é restrito ao plano do pensamento:

Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. Tudo é portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é precisamente totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretaram as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. (AUERBACH, 1976, p. 482)

De fato, há muito em comum entre os quatro autores inseridos numa estética da não representação, uma vez que, o que vemos representado é uma “representação pluripessoal da consciência” (AUERBACH: 1976, p. 484) afastando-se assim das visões do realismo.

Quando lemos algum livro destes autores, algo sempre parece nos escapar, são autores cujo fluxo de consciência é um dos principais artifícios utilizados. A pluralidade de vozes nos romances e os frequentes questionamentos, por parte do narrador, fazem com que ele pareça saber tanto acerca do romance e de seus personagens quanto o leitor. Não se pode tentar traduzir a realidade em palavras, já que a consciência é anterior à linguagem:

o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de produzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro. (AUERBACH, 1976, p.484).

A linguagem nestes quatro escritores acima citados é trabalhada de forma a conduzir o leitor aos recônditos da alma humana, através da subjetividade dos personagens. Em geral, seus romances não baseiam seus enredos em grandes ações no mundo externo, antes, caracterizam-se muito mais por trazer à baila experiências interiores e questionam a capacidade de o narrador exprimir tais experiências, chegando à beira da expressão do indizível, daquilo que é pura sensação. Por isso, mostra-se tão próxima do personagem, quase se torna incomunicável, daí a longa narração das experiências relacionadas a acontecimentos banais e cotidianos. Pode-se chamar romances como *Ulisses*, de Joyce; *Mrs. Dalloway*, de Woolf; também qualquer um dos volumes de *Em busca do tempo perdido*; de Proust, ou *A paixão segundo G.H.*, de Lispector, de epopeias da subjetividade.

Uma grande inovação destes escritores diz respeito à importância dada a acontecimentos banais e cotidianos, que impulsionam a narrativa, em contraste com a falta de crédito dos acontecimentos exteriores. Auerbach elucida o motivo e a maneira pela qual isto acontece nas obras dos três autores anteriormente citados:

Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo "exterior" e "tempo interior". Todas as três tem algo em comum, na medida em que delatam a posição do escritor: este abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realistas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim no contexto de acontecimentos exteriores. No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. (AUERBACH, 1976, p. 485)

Os personagens desses romances transformam, ou tentam transformar em narrativa, aquilo que viveram, entretanto, a experiência que transmitem se dá muito menos em termos de ações do que de pensamentos, emoções, interiorizações. O ato da fala desencadeia um processo de busca que acaba-se tornando filosófico por indagar sobre questões essenciais ao ser humano, como vida e morte, identidade, misticismo e divindade. A percepção espaço-temporal não é física ou condizente com a realidade como a conhecemos, pois nestes escritores, esta percepção é metafísica. Não há uma tentativa de imitar o tempo cronológico da realidade cotidiana, já que, este tempo não importa em seus romances. Um dia, uma hora se

desdobram em um fluxo interminável de pensamentos, que proporcionam aos personagens um flamar subjetivo. Retornar-se-á ao aspecto temporal e espacial dos romances modernos mais adiante.

Entrando especificamente na literatura clariceana, Nádya Gotlib aponta que pode-se perceber, desde *PSC* construções peculiares e técnicas presentes em todos os romances e contos de Clarice Lispector, como, por exemplo, os personagens implicados em uma situação de jogo de triângulo amoroso, no qual estes personagens são envolvidos em uma carga passional de sedução, vividos por eles mesmos e que os retira violentamente de sua realidade cotidiana e banal, por um curto período de tempo e para onde sempre retornam. Outros elementos apontados por Nunes (1991:29) são encontrados nos livros de Clarice Lispector, a saber, o humor, o grotesco, o fluxo de consciência e o discurso de memória. Alfredo Bosi também atenta para a consistência da obra clariceana, onde pode-se notar elementos formais, estilísticos e mesmo temáticos, que perpassam seus livros:

Clarice se manteria fiel às suas primeiras conquistas formais. O uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo de consciência, a ruptura com o enredo factual tem sido constantes no seu estilo de narrar que, na sua manifesta heterodoxia, lembra o modelo batizado por Umberto Eco de "ópera aberta" (BOSI, 2006 ,p.24)

Clarice conviveu durante sua vida com críticas de que sua literatura era demasiado hermética e de que faltava apelo ao grande público que não se identificaria com os personagens burgueses lidando com questões existenciais. A autora, contudo, usava situações e acontecimentos simples e cotidianos, como uma festa de aniversário, uma visita ao zoológico ou a decisão de limpar a dependência de empregada e construía a partir daí um arranjo sofisticado, de escrita delicada e extremamente metafórica, ou um "delicado abismo da desordem", como disse no primeiro parágrafo do conto *A legião Estrangeira* (1996).

Benedito Nunes (1989) afirma em "*Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção*" que a recepção das obras de Lispector atravessou duas fases diversas. Durante a primeira, ela era conhecida apenas por críticos e outros escritores e, já na segunda, ela começou a ser lida pelo grande público, a partir da publicação do livro de contos *Laços de Família*. Após a publicação deste livro o seu crédito perante a sociedade oscilava entre ser bem recebida e incompreendida:

alimentou-se da impressão desconcertante que produziria *A Paixão segundo G.H.*, e da mágica atração que se desprendia da figura humana da ficcionista, na qual o

encanto feminino, guardando o traço eslavo de sua origem russa, combinou-se a uma personalidade esquiva, tímida e altiva, mais solitária do que independente (NUNES, 1989, p. 63).

A herança narrativa de Clarice Lispector não se circunscreve somente à do moderno romance europeu. Pode-se considerar Clarice como herdeira da tradição iniciada por Machado de Assis, no Brasil, ao utilizar artifícios como o empréstimo de frases famosas e reutilizá-las em uma inversão paródica, a literatura anti-mimética não linear e a relação do narrador com o leitor, explicitada pelas palavras do próprio narrador, clamando sua presença e participação como Machado faz em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e Clarice em PSGH.

Cláudia Nina, uma especialista na obra de Clarice Lispector elucida que, na obra de Lispector, a palavra sempre aparece como a protagonista, como “a grande estrela da narrativa, mais importante que os fatos ou a história em si. Não é à toa que Joana, a personagem⁶, brinca de criar poemas desde criança”. (NINA, 2003: 18). Em seus últimos romances, Lispector chega ao explicitamento da produção literária, através de metanarrativas, que começaram com o esforço de memória e do questionamento de como colocar, em forma de palavras, uma experiência além do dizer, no monólogo de G.H. e no diálogo verbal e sensorial de Lori e Ulisses, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*; passando para a tepidez do fluxo contínuo da escrita, que dá forma a fragmentos vivos e com temática diversa em *Água viva*, chegando aos bastidores da escrita pelos personagens-narradores de *A hora da estrela*⁷ e *Um sopro de vida*⁸.

Pode-se perceber facilmente que, a partir da virada experimentada pela literatura clariceana, a partir de *Laços de família* e PSGH, seus os romances podem ser considerados sínteses da sua obra, em especial PSGH, HE e USV, tendo em vista uma série de elementos já comentados neste subcapítulo. Benedito Nunes, em sua introdução à edição comentada de PSGH, assinala ainda o caráter subversivo da narração clariceana:

Em Clarice Lispector, as condições de possibilidade da narrativa passional assentam preliminarmente na repetição intensiva e extensiva, que é como a memória anafórica, a anamnese do texto segmentado, que metáforas enfiadas suportam em correlação metonímica. O fluxo da linguagem é condicionado pela construção paradoxal da narrativa, em função da proximidade máxima entre enunciado e enunciação, que a preponderância do sujeito narrador assegura. Daí o efeito surpreendente de uma narração, que se desenvolvendo à contra-corrente das

⁶ Personagem de *Perto do Coração Selvagem*

⁷ Nas próximas aparições nesta dissertação, este romance será identificado pela sigla HE

⁸ Em suas próximas aparições nesta dissertação, este romance será identificado pela sigla USV

palavras, é um *desnarrar*. (NUNES, 1988, p. XXXII).

Outro aspecto do texto clariceano que se deve focar antes de se passar para o próximo subcapítulo é o encadeamento de imagens, através da grande quantidade de comparações e metáforas utilizadas pela escritora. Tais metáforas aparecem atreladas a uma série infinita de antíteses e oxímoros, tramando então uma estrutura de imagens paradoxais. Estas contradições foram salientadas por Olga de Sá como um elemento estrutural do texto clariceano:

Uma leitura contínua e empática da obra de Clarice Lispector pode levar o leitor envolvido na singularidade de sua escritura a uma conclusão desconcertante: a repetição reiterada e o paradoxo, recursos permanentes de seu estilo, constituem também uma armação estrutural de sua ficção, ao menos como romancista (SÁ, 1993, p. 19)

Agora que foram identificados os aspectos estruturais e estilísticos da obra de Clarice, pode-se passar à discussão da narração e da linguagem em PSGH, investigando-se o papel das mesmas no romance e contrastando estes dados com os aspectos formais da escrita de Clarice Lispector. O que se pode depreender do que foi exposto neste subcapítulo é que a escrita clariceana teve uma recepção difícil no Brasil, durante boa parte da vida da escritora, pois, seu estilo não se encaixava em nenhum movimento específico, além de não ser facilmente classificável ou entendido pelos leitores. Alguns elementos estruturais e temáticos são observados em vários romances e contos, conferindo, assim, coerência a sua obra.

1.3 A narração em G.H.

Neste parte do trabalho, será discutido o processo narrativo em PSGH. Observa-se, no subcapítulo de apresentação do romance, que o foco narrativo é concentrado na consciência de G.H., personagem-narradora do romance. Neste sentido, PSGH representa uma mudança em relação ao tipo de narrativa escrita por Clarice Lispector, uma vez que este é seu primeiro romance escrito em primeira pessoa.

Ainda que a narração seja feita somente por G.H., pode-se dizer, no entanto, que outras perspectivas são acrescentadas à narrativa que formam um prisma multifário. De acordo com Solange de Oliveira (1985, p. 15), a partir da situação trivial, o

romance se transforma, evoluindo para um complexo desenvolvimento, cuja mensagem é um desafio aos valores convencionais. Ainda segundo Solange de Oliveira, o recurso fundamental, utilizado para criar o efeito de profundidade e a ilusão de vários pontos de vista além de planos superpostos, é a estrutura em camadas de PSGH e o encadeamento de imagens, é também,

[...]estruturação de várias imagens concatenadas, que tem como denominador comum o fato de partirem todas de um objeto de muitas camadas, como o edifício de três andares em que mora G.H., as camadas arqueológicas da terra e até mesmo as cascas da barata. (BARONI, 1997, p. 37)

Conforme visto na apresentação do romance, depreender-se que o inseto asqueroso se apresenta como um elemento chave no romance, desencadeador de uma ampliação na consciência do eu-narrador, uma vez que ele é encontrado durante um acesso de cólera no quarto de empregada. Segundo Silvana Baroni, é a barata “quem desencadeia a experiência *sui generis*, a partir da qual a protagonista repassa a sua vida” (BARONI, 1997, p. 38). A base da busca de identidade e reflexão de G.H. é a declarada situação de isolamento em que a personagem-narradora se coloca. Ela é definida como uma pessoa que não possui vínculos familiares ou afetivos, G.H. não é casada, não tem filhos e desfez sua última relação amorosa há pouco tempo. Além disto, ela desliga o telefone de casa antes de iniciar sua arrumação, não querendo ser incomodada por ninguém, como fica evidente nos trechos a seguir:

Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tinham vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre. Ser continuamente livre também era ajudado pela minha natureza que é fácil: como bebo e durmo fácil. E também, é claro, minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente. [...] Pensando melhor, resolvi tirar o telefone do gancho e assim estava segura de que nada me perturbaria. Como direi agora que já então eu começara a ver o que só seria evidente depois? sem saber, eu já estava na ante-sala do quarto. Já começava a ver e não sabia; vi desde que nasci e não sabia, não sabia. (PSGH, p. 29- 34)

Fica claro, a partir destes trechos, que a jornada empreendida por G.H. será individual. Não há nada nem ninguém que possa retirá-la da situação na qual está prestes a mergulhar, a não ser ela mesma. Ao se isolar, voluntariamente, na parte de sua casa que nunca visitava, G.H. se abre para a experiência iminente.

Neste passo do trabalho, a questão da identidade apenas foi mencionada como mote propulsor para a construção narrativa de G.H., também como se apontou, as implicações identitárias serão analisadas adiante. Por agora serão

enfocados, mais detidamente, processos narrativos e impasses da linguagem apreendidos em PSGH.

Em sua dissertação de mestrado sobre *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*, Silvana Baroni esclarece que há um paradoxo contido intrinsecamente no tipo de ficção escrita por Clarice Lispector: a tentativa de objetivar o indizível, através da linguagem e que este tipo de paradoxo caracteriza a reflexão sobre a linguagem própria da escritora. Para Baroni, “a narrativa assume seu malogro inevitável. Acerca-se do absoluto sabendo de antemão que não pode nomeá-lo, já que sua incapacidade humana de apreender o absoluto ou o sentido da vida é reconhecida e repetida em vários trechos.”(1997, p. 42)

Mais uma vez, ao se lançar mão da análise de Solange de Oliveira, vê-se que a estudiosa aponta um artifício amplamente explorado nas obras de Clarice Lispector: a utilização de palavras em uma forma diversa, por vezes antônima do seu significado original. Tal artifício estilístico provoca uma segunda interpretação da realidade, “pois a maneira com que certas expressões são usadas contraria a expectativa do leitor, conduzindo a uma autocorreção” (apud BARONI: 1997, p. 40). Ainda de acordo com Oliveira, este artifício é aplicado de forma específica em PSGH:

O enigma constituído por essas expressões usadas de maneira anômala constitui um primeiro aviso para o fato de que a penetração no mundo da narradora exige o reexame de valores significativos posicionais que, de outro modo, poderiam parecer tradicionais. (OLIVEIRA, 1985, p. 82)

No citado romance, diversas palavras são empregadas deslocadas de seu emprego usual. É o caso de, por exemplo, “nada”, “Inferno”, “horror” ou “humano”. É exigido do leitor que ele pince essas palavras através de uma leitura atenta, separando-a das demais. Isto reforça o elo leitor – narrativa – narrador. Não obstante, estas palavras não aparecem num processo linear. Ao se tomar de empréstimo a caracterização de Oliveira, constata-se haver “um movimento semelhante ao de círculos concêntricos, em contínua revolução, dando a ilusão de aproximar-se cada vez mais do âmago do significado.”(Oliveira: 1985, p. 82- 83). O distanciamento das palavras em PSGH do seu sentido habitual remete à definição de Mikhail Bakhtin, que descreve um romance dialógico como aquele que importa uma palavra com um sentido oposto ao original, trazendo um choque entre duas

vozes (apud WAUGH, p. 5).

PSGH é uma narrativa na qual é descrita uma experiência do eu-narrador, que gira em torno dos limites de sua própria humanidade e necessita, para isso, verter suas experiências em palavras, nomeá-las para assim entender a vida. O romance tematiza, frequentemente, o abismo existente entre as palavras e a experiência, denota a tensão existente entre a necessidade de narrar e a incomunicabilidade da experiência, como aponta Baroni, ao dizer que esta incomunicabilidade converte o enredo “em um contraponto à tentativa de objetivar através da linguagem o que se reconhece como indizível”. (BARONI: 1997, p. 41) Essa ideia pode ser constatada no seguinte trecho de PSGH:

Eu, que antes vivera de palavras de caridade ou orgulho ou de qualquer coisa. Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava , que abismo entre a palavra e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva . Amor é a matéria viva?
O que foi que me sucedeu ontem? e agora? Estou confusa, atravessei desertos e desertos, mas fiquei presa sob algum detalhe? como debaixo de uma rocha. (PSGH, p. 67)

O fato de a última frase do livro terminar com uma reflexão, é sintomático:

Pois como poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? como poderei dizer senão timidamente assim: a vida se me é. A vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro. - - - - - (PSGH, p.179).

Nesta última fala são retomados os travessões que antecedem a primeira frase do romance, porém, neste último instante, os espaços adquirem outro sentido, uma vez ser dito que a tentativa de procura e entendimento, renunciada no início do romance, se converte em um processo de desmontagem de si mesma e das certezas que buscava. Sobre este assunto, Antonio Candido diz:

O romance começa e termina com seis travessões. Entre eles, a narrativa que aponta para uma busca (as palavras iniciais são: “estou procurando, estou procurando”), mas que se dobra para o retorno, se bem que o ponto de chegada não se cole propriamente ao ponto de partida. O texto inicia quando a personagem está retornando do distanciamento prolongado que a tinha isolado de sua experiência de vida anterior, quando já se tinha desfeito a ruptura que a tinha separado do mundo e que vai ser narrada. (CANDIDO, 1970, p. 70)

A narrativa, em PSGH, mostra-se consciente dos seus limites de forma e linguagem, referenciando-se sobre si mesma, não apenas sobre uma experiência concreta. Neste sentido, pode-se também associar o romance de Clarice Lispector à filosofia de Wittgenstein, que também trata dos limites da linguagem. A filosofia

wittgensteiniana e suas implicações serão discutidas de forma mais intensa no capítulo referente ao romance *Malina*, de Ingeborg Bachmann. A experiência narrada por G.H. pode ser considerada tanto como mística e iniciática, como também “um paralelo da experiência artística” (BARONI, 1997, p. 43).⁹

O primeiro capítulo deve ser lido como uma síntese do romance, uma investigação da personagem-narradora em busca de si mesma, em que mistura a sua experiência ao relato desta mesma experiência, como se constata no seguinte trecho:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisarei com esforço traduzir sinais de telégrafo – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu tivesse acordada não seria linguagem.

Até criar a verdade do que me aconteceu. Ah, será mais um grafismo que uma escrita, pois tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez mais preciso me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos. (PSGH, p. 21)

G.H. é dotada de uma notável consciência crítica. Este pendor crítico aumenta ao longo do romance, faz com que se torne difícil analisar a narrativa, sem que se caia na armadilha de repetir o que é relatado pela própria personagem-narradora. Em inúmeros trechos do romance, a própria G.H. comenta artifícios narrativos que aparecem neste relato de experiência, como por exemplo, a questão da narrativa em espiral: “Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral” (PSGH, p. 21).

Outra questão a se destacar, em PSGH, é o fato do final da narrativa retomar o seu início, em um trecho em que G.H. tenciona construir uma alma possível: “Para construir uma alma possível – uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda – a lei manda que só se fique com o que é disfarçadamente vivo.” (PSGH, p. 73). O equivalente do retorno do discurso sobre si e da repetição como recurso narrativo encontram um paralelo na comparação do deserto com “um cântico monótono e remoto” (PSGH, p. 60) que a atraía profundamente.

A atração pela repetição e pelo tom narrativo monótono, aliás, é uma preferência de Clarice, comentada nas anotações de “*Fundo de gaveta*” publicadas

9 A este aspecto será dedicada uma atenção especial no subcapítulo subsequente sobre a epifania em PSGH.

junto com os contos de *A Legião Estrangeira*, em 1964: “a repetição me é agradável, a repetição acontecendo no mesmo lugar termina, pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa” (apud NUNES, 1988, p. 293).

Outra questão amplamente discutida pela personagem-narradora é a da forma. Isto se manifesta na profissão de G.H., escultora, frisando desta maneira sua preocupação com a forma. G.H. parece entender a escultura da mesma forma que Michelangelo e Rodin, que interpretavam seu ofício como um desvelar do que está escondido no cerne da rocha, do mármore. Neste romance, G.H. pretende revelar-se, tirar os véus do seu eu. A preocupação com a forma é cara e inerente a todas as manifestações artísticas:

Da escultura, suponho, veio meu jeito de só pensar na hora de pensar, pois eu aprendera a só pensar com as mãos e na hora de usá-las. Também da escultura intermitente ficara-me o hábito do prazer, a que, por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele. (PSGH, p. 29)

Ainda em relação à questão da forma, é possível fazer-se mais uma consideração. G.H. ironiza seu pendor para a arrumação, quando diz que arrumar talvez fosse a sua real e exclusiva vocação, já que arrumar, uma atividade para qual a narradora-personagem reserva um dia inteiro sem interrupções, seria encaixar as coisas em seus determinados lugares, achar a melhor forma, o que, segundo Baroni, estaria ligado, também, ao “intuito criativo de organização do caos” (1997, p. 51):

Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. [...] Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada – arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma? (PSGH, p. 33)

Outra discussão levantada por G.H., dentro de sua narrativa, diz respeito tanto à originalidade da obra de arte quanto à originalidade da vida da artista, ou seja, diz respeito a como todas as escolhas que ela faz, inclusive a decoração da sua casa, refletem suas influências mais diretas, como pode-se perceber nos trechos em que G.H. descreve brevemente a sua casa:

O apartamento me reflete. [...] Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o *living*. Tudo aqui é réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística. (PSGH, p. 30)

Patrícia Waugh conceitua o procedimento de discutir questões teóricas dentro da obra de arte uma característica da prática metaficcional, “ou seja, o modo como a ficção vai construindo uma teoria da ficção dentro da própria ficção” (apud BARONI: 1997, 44). Isto fica explícito em um trecho de *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye, abaixo traduzido pela autora, em que se percebe que, encontrar a forma, que é a própria forma da obra literária, depende de uma das questões essenciais de PSGH, a despersonalização daquela que narra:

O trabalho da imaginação nos apresenta uma visão, não de grandeza pessoal do poeta, mas de alguma coisa impessoal e muito maior: a visão de um ato decisivo de liberdade espiritual, a visão da recriação do homem. (FRYE, 1990, p. 94)¹⁰

No romance, há um dilema que precede a busca de G.H. pela narrativa – ficar com uma visão completa e bem delimitada do que seria esta experiência, ainda que a personagem-narradora tenha em mãos uma verdade que não fosse passível de compreensão. Outro dilema enfrentado por G.H. é a tentativa de dar uma configuração ao nada, de forma a “integrar em termos humanos o que de outro modo seria o infinito” (BARONI, 1997, p. 46).

Apesar destes dilemas se solucionarem em favor da narrativa, a partir deles há um sem número de desdobramentos em impasses e incertezas que acometem G.H., no momento de organização e elaboração de sua experiência, como se evidencia nos seguintes trechos do romance:

Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu? [...] Não compreendo o que vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista” (PSGH, p. 14-15).

A experiência e o ato de narrar são o mesmo dilema que faz da criação literária tanto uma novíssima forma de apreensão da realidade, através de percepções diversas e metafóricas como, também, algo comparável à experiência vivida. Em concordância com o apontado por Silvana Baroni, deste modo, através desta nova maneira de apreender a realidade, a personagem-narradora consegue então “integrar o que vivenciou, resgatando seu segredo visionário do esquecimento, ao qual sua falta de entendimento o condenaria”. (BARONI, 1997, p. 46) O seguinte trecho exemplifica esta afirmação:

¹⁰ The work of imagination presents us with a vision, not of the personal greatness of the poet, but of something impersonal and far greater: the vision of a decisive act of spiritual freedom, the vision of the recreation of man.

Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...
Para sabê-lo de novo, precisaria agora re-morrer. E saber talvez será o assassinato de minha alma humana. (PSGH, p. 16)

G.H. sente uma necessidade extrema de narrar o que lhe sucedeu. E esta necessidade de transmitir, passar adiante o que viu e experimentou, está presente no romance desde o primeiro parágrafo, no qual G.H. afirma estar procurando entender o que lhe aconteceu e confessa:

Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. (PSGH, p. 11).

Desta maneira, o leitor é conclamado a fazer uma comunhão com a personagem-narradora, a pedido dela, pois o sentido das palavras só existe quando elas são decodificadas. Isso quem faz é o leitor. G.H. inventa uma mão imaginária que precisa segurar, para poder continuar a falar: “Estou tão assustada que só poderei imaginar que me perdi se imaginar que alguém está me dando a mão. Dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria” (PSGH, 17). Este último trecho também se relaciona ao aspecto religioso, da comunhão à qual será discutida adiante, no subcapítulo seguinte.

G.H. não quer dar sentidos arbitrariamente ao que viveu, ela sente a necessidade de consentir que “a forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra” (PSGH, 15) isto faz com que ela resista à tentação de somente inventar uma forma para “deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja”. Ela mesma admite que o esforço de não dar sentido às coisas seria facilitado ao fingir escrever para alguém. A relação que G.H. firma com um interlocutor imaginário é o artifício que a personagem-narradora inventou para se proteger do perigo de uma iminente dissolução de sua personalidade:

Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.
Oh pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. (PSGH, p. 18)

Na edição crítica de PSGH elaborada por Benedito Nunes, o estudioso

comenta que, a partir deste romance, caracterizado por uma infração dos moldes de criação romanesca, este modelo é utilizado cada vez mais por Clarice Lispector. Para ele, a necessidade tocante da personagem-narradora de segurar a mão de alguém, enquanto segue com a sua narrativa, é um claro sinal da virada da literatura clariceana representada na obra:

Sendo um expediente ficcional, que amplia a dramaticidade da narrativa e autentica o paroxismo da personagem, esse gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional – partícipe ou colaborador – que deverá continuá-la. (PSGH ed. crítica, p. XXIX)

A ideia de que existe uma verdade incompreensível é comparada ao mundo civilizado e seus inúmeros desdobramentos, como a linguagem, a moralidade, a organização social e o raciocínio. A esta verdade, G.H. tenta dar uma forma, mesmo sabendo que a tentativa de concretizar ou de se aproximar do inexprimível é uma aventura perigosa, entretanto, não existe outra escolha para ela: “Desamparada, eu te entrego tudo – para que faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia.” (PSGH, 19)

Ao antecipar a forçosa solidão proveniente de sua experiência, G.H. preanuncia também que poderá abandonar seu interlocutor. G.H. não se furta a uma experiência dolorosa, ainda que esta a aterrorize:

Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade moral; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas. (PSGH, p. 18 – 19)

O diálogo que a personagem – narradora trava com seus leitores ou interlocutores não é o único do romance. Além de destacar sua relação intratextual através dos assuntos constantemente retomados e das repetições, PSGH também dialoga com outros textos de sua autora. Este diálogo intertextual se dá a partir do tema dos textos, como é o caso do exame da linguagem e do *topos* do assassinato presentes em MNE, também pela vaga referência a personagens anteriores, no caso, a Joana, protagonista de PCS, que reaparece em PSGH nos trechos a seguir:

Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava. [...] Lembrei -me de ti, quando beijara teu rosto de homem,

devagar, devagar beijara, e quando chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei- me então que havia sentido o sal na minha boca e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti. Mas, o que mais me havia ligado em susto de amor, fora, no fundo do fundo do sal, tua substância insossa e inocente e infantil: ao teu beijo tua vida mais profundamente insípida me era dada, e beijar teu rosto era inosso e ocupado trabalho paciente de amor, era mulher tecendo um homem, assim como havias me tecido, neutro artesanato de vida. (PSGH, p. 77- 89)

Um dos textos mais frequentemente relacionados com PSGH é *A quinta história*, um conto publicado na coletânea *A Legião Estrangeira*, no mesmo ano que PSGH. Parafrazeando a Diane Marting, na introdução à bibliografia de Clarice Lispector, Silvana Baroni diz que, “apesar de escritos em diferentes tempos, espaços e estados de alma, ambos os livros abraçam o desimportante e o paradoxal, ao mesmo tempo que circunscrevem o seu oposto, ou seja, o maravilhoso, o significativo e o lógico.” (BARONI, 1997, p. 49).

O conto em questão tem a mesma história base desdobrada cinco vezes: a personagem-narradora do conto precisa matar baratas e experimenta uma receita caseira dada por uma vizinha. A cada parágrafo, vê-se esta história se desdobrar, de acordo com diferentes perspectivas. Este conto contém somente cinco parágrafos, que correspondem a cada uma das histórias e acabam por complementar-se a si mesmas. O tema das histórias é mantido, contudo, a mudança de perspectiva, em cada uma delas, poderia ser vista como um exemplo da arbitrariedade das próprias escolhas narrativas. Estas histórias, apresentam um modelo narrativo semelhante a um jogo de espelhos ou a uma *myse em abyme*¹¹. São também uma modificação da metáfora contida em PSGH. Além disto, em comum entre os dois textos, há o recurso estilístico mais utilizado por Clarice Lispector em PSGH: a repetição.

PSGH tem 33 capítulos conectados entre si pelo recurso de repetição da última frase de cada capítulo na primeira frase do capítulo que o sucede. Isto concede à narrativa um movimento em espiral ou circular que se confirma com a repetição dos travessões, na última frase do livro. Eles abrem o romance, unindo a narrativa ao seu início. Pode-se entender o uso constante da repetição como um elemento de intensificação, que criaria um espesso conjunto de relações intratextuais. Segundo Olga de Sá, a repetição e os paradoxos seriam elementos estruturais fundamentais ao texto de Clarice Lispector, como pode-se observar no seguinte trecho:

11 Na medida em que opera por similitude e redução, (a construção em abismo) multiplica as semelhanças que, através da repetição, podem aproximar e rearticular múltiplos acontecimentos. Em síntese, é esta a função antitética da construção em abismo: a unidade, ela divide; a dispersão, ela une. (DALLENBACH: 1979, p.54)

Uma leitura contínua e empática da obra de Clarice Lispector pode levar o leitor envolvido na singularidade de sua escritura a uma conclusão desconcertante: a repetição reiterada e o paradoxo, recursos permanentes de seu estilo, constituem também armação estrutural de sua ficção, ao menos como romancista. (SÁ, 1993, p. 19)

Outro elemento narrativo a se destacar é a utilização do diálogo intertextual como um dos elementos estruturais de PSGH. A própria narradora-personagem, G.H., chama atenção de seus leitores para este ponto, uma vez que, por diversas vezes, em autoreferência como construção, citação, paródia. Ao comparar-se com seu apartamento, no início da narrativa, “réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é apenas uma criação artística” (PSGH, p. 30). G.H. coloca-se como um produto de ficção, o que se assemelha, segundo Baroni, ao:

[...] o intuito consciente da narração, o que de certo modo explica a contradição entre a superficialidade da personagem, insistentemente descrita como uma pessoa fútil e sem talento, e a imensidão da experiência que vivencia e se preocupa em transmitir. A extrema consciência do texto enquanto paródia acompanha a descrição do cenário, por a personagem-narradora, confundindo-se com quem admite gostar da duplicata e preferir a paródia, referindo-se explicitamente a uma vida que, se fosse real, não lhe serviria. (1997, p. 50)

A paródia é utilizada em PSGH de forma implícita e explícita, no sentido de atualização de outro texto literário. Além da paródia de si mesma, ligada ao prazer de arrumar sua casa, de se colocar num lugar que não seria o lugar de uma escultora de posição social mais elevada e que não precisa, ela mesma, limpar e arrumar sua casa, tem-se o explicitamento de três textos parodiados em PSGH: a paródia bíblica, que se relaciona com a questão da epifania, a paródia kafkiana, e por fim, a paródia mefistofélica, a qual será tratada após uma necessária definição de paródia.

Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, a paródia é um dos temas mais controversos e estudados nas últimas décadas:

Um dos tópicos mais controversos e dos mais estudados nas últimas décadas, designa toda a composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/ a forma de outra obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante. De acordo com o sentido do prefixo para, a paródia pode conter oposição (contracanto) ou ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo) (Rose 1995,48-50). Encerrando intenção negativa no primeiro caso, torna-se positiva no outro: ali, retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-la por meio do ridículo; aqui, para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas.(MOISÉS, 2004, p. 340-341)

Claramente a paródia clariceana encontra-se na segunda categoria pois, não

aparece em seu texto uma intenção explícita de ridicularizar qualquer tendência ou obra alheia. Trata-se de uma retomada temática, uma recriação segundo parâmetros próprios.

Durante o episódio com a barata, é possível perceber em PSGH algumas alusões ao *Fausto*, de Goethe, no que toca à relação de Mefistófeles com Fausto e à firmação do pacto. No momento em que a personagem-narradora comenta a estranheza experimentada ao perceber que, mesmo após ter esmagado o inseto, na porta do armário, ele continua vivo, G.H. afirma não querer reabrir seus olhos, numa tentativa de não testemunhar o que acontece com o animal agonizante. No entanto, ela cede ao impulso de conhecer, mesmo intuindo que com este gesto estaria entrando no inferno “da matéria viva”, como pode-se depreender dos seguintes trechos:

Mas é que eu não podia mais me amarrar. A primeira ligação já se tinha involuntariamente partido, e eu me despregava da lei, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva – que espécie de inferno me aguardava? mas eu tinha que ir. Eu tinha que cair na danação de minha alma, a curiosidade me consumia. [...] Mas agora a vida estava acontecendo de dia. Inegável e para ser vista. A menos que eu desviasse os olhos. E eu ainda poderia desviar os olhos. - Mas é que o inferno já me tomara, meu amor, o inferno da curiosidade malsã. Eu já estava vendendo a minha alma humana, porque ver já começara a me consumir em prazer, eu vendia o meu futuro, eu vendia a minha salvação, eu nos vendia. (PSGH, p. 59-78)

Embora o pacto demoníaco seja claramente parodiado e assumido em frases tais quais: “Eu estava sendo levada pelo demoníaco. Pois o inexpressivo é diabólico. Se a pessoa não estiver comprometida com a esperança, vive o demoníaco.” (PSGH, p. 100) e “[...] eu estava feliz com o demônio, o inferno é o meu máximo” (PSGH, p. 125), ele sofre uma inversão súbita:

A curiosidade me expulsara do aconchego – e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma. A vida estava tendo a força de uma indiferença titânica. Uma titânica indiferença que está interessada em caminhar. E eu, que quisera caminhar com ela, ficara enganchada pelo prazer que me tornava apenas infernal. [...] A mim, como a todo mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera a minha alma para saber. Mas agora eu entendia que não a vendera ao demônio, mas muito mais perigosamente: a Deus. Que me deixara ver. Pois Ele sabia que eu não saberia ver o que visse: a explicação de um enigma é a repetição do enigma. O que És? e a resposta é: És. O que existes? e a resposta é: o que existes. Eu tinha a capacidade da pergunta, mas não a de ouvir a resposta. (PSGH, p. 127-134)

Esta última citação pode ser entendida como a paródia de alguns mitos que se referem ao decifrar de um enigma ou ainda como à obtenção do conhecimento divino, como o mito de Prometeu, os oráculos gregos cujas respostas eram sempre obscuras.

As consequências e o motivo que levam G.H. a narrar, a contar sua história de júbilo e danação, serão analisadas com maior cuidado em subcapítulo posterior, onde será examinado o processo de formação pelo qual a personagem-narradora passa ao longo do romance, o que sugere uma possível leitura da obra PSGH, como um romance de formação (*Bildungsroman*), típico do século XX. Parte-se agora para a análise da questão identitária contida no romance.

1.4 Persona versus eu-social

Esse ela, G.H. no couro das valises, era eu; sou eu – ainda?
(PSGH, p.32)

Segundo o ponto de vista sob o qual este trabalho se constrói, a questão identitária assumiu um papel preponderante para o entendimento de PSGH. Pode-se dizer que a narrativa é desenvolvida a partir da auto-observação, criando um romance onde não só a narradora-personagem se torna autoconsciente como também emerge do texto uma percepção do fazer poético. Isto se relaciona com uma tradição de personagens romanescos auto-centrados, cujos questionamentos são formulados, primeiramente, no âmbito da subjetividade para depois alcançarem questões ditas universais, como é o caso de Dom Quixote, Hamlet, Don Juan e Fausto. G.H. pode ser inserida nestes tipos de personagens narcisistas, cuja auto-reflexão se irmana com o que o crítico literário Arnold Hauser determina ser o principal tema da criação literária, a partir de Paul Valéry:

Para o poeta, que na sua interpretação da lenda de Narciso, combina o tema do amor-próprio com o da auto-observação, no sentido de auto-exame e de aquisição de auto-consciência, pensar é pensamento que se pensa, a arte só existe na consciência de si mesma e o poeta é um poeta por causa de sua auto-observação. Escrever, pensar, espelhar-se, amar, amar-se, tudo isso é uma e a mesma coisa. (HAUSER, Arnold, 1965, p.119)

É através do auto-exame e da organização narrativa que a reflexão artística se faz possível da maneira mais genuína: através das palavras e atos de um personagem fictício que refletem em si as grandes questões da humanidade podendo pensar a Arte por estarem inseridos dentro desta.

Embora PSGH faça parte de uma vertente místico-fantástica, a maneira como a questão identitária é apresentada facilita que o mergulho do leitor na história. Parece-nos extremamente familiar e atraente a ideia de que o tédio cotidiano de

uma pessoa privilegiada (uma artista, de classe média alta, moradora de uma cobertura na zona sul do Rio de Janeiro) desemboque em um desvencilhar de uma identidade que lhe fora outorgada pelos que a conhecem; e que isto aconteça através de um fato trivial, como limpar um quarto de sua casa.

Em *Mimesis*, Auerbach atenta para o fato de trivialidades desembocarem em uma “exploração do psiquismo individual” (apud SINTANI, 2011, p. 10). Este aspecto pode ser conferido na seguinte passagem:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. (PSGH, p. 23).

Não se sabe por que G.H. começa a ter dúvidas com relação a sua própria identidade e nem porque necessita obter uma auto-definição. Também não fica claro se a dúvida sobre si existia quando ela ainda não havia passado pela experiência do quarto ou se ela somente se deu conta do quanto se desconhecia, quando se pôs a narrar o acontecido, quando se deparou com a necessidade de dar forma a si mesma, quando precisou transpor seu eu para a forma discursiva.

Através das reflexões sobre o ato de narrar, contidas na narrativa, o leitor percebe o processo de desconstrução de certezas. Tem-se claro que se está diante de um momento de auto-reflexão substanciado pelo ato da escritura.

Além da experiência, o ato de narrar também exerce influência na desconstrução da personagem-narradora. Ao querer dar forma a si mesma, por meio das palavras, G.H. se depara com uma ausência de definições, com um desconhecimento sobre seu próprio eu e com os limites impostos por regras estruturais, às quais sua narrativa precisa obedecer. Neste sentido, a dúvida sobre o eu, aparece, em um primeiro momento, através da incapacidade de lembrar, de perceber, de narrar quem era, seja por desconhecimento de si, seja porque a linguagem lhe tolhia.

Preciso saber, preciso saber o que eu era! Eu era isto: eu fazia distraidamente bolinhas redondas com miolo de pão, e minha última e tranquila ligação amorosa dissolvera-se amistosamente com um afago, eu ganhando de novo o gosto ligeiramente insípido e feliz da liberdade. Isto me situa? Sou agradável, tenho amizades sinceras, e ter consciência disso faz com que eu tenha por mim uma amizade aprazível, o que nunca exclui um certo sentimento irônico por mim mesma, embora sem perseguições. (PSGH, p.24)

Como visto em um momento anterior, não existem descrições da personagem-narradora. Ela não sabe precisar quem é. Refere-se a si mesma

apenas como artista, acostumada com a forma e a beleza, procura seu rosto em fotografias, onde não consegue se reconhecer. O reconhecimento de si, no início do romance, aparece somente de forma irônica, já que G.H., constantemente, refere-se a si mesma como paródia, cópia do que lhe cerca.

G.H. vê a si mesma como um reflexo das coisas que possui e como uma pessoa acostumada à beleza, pela qual se sentia atraída e com a qual se identificava e estava afinada com a simetria e a ordem, profundamente manifestada em seu apartamento: um local elegante e belo, “resultante de meu talento de arrumar” (PSGH, p. 42), onde tudo o que não se enquadrava deveria ser arrumado, inclusive ela mesma. Pode-se inferir que, desta maneira, ela expressa uma consciência acerca de sua própria reificação. A conscientização da personagem-narradora é assinalada por Berta Wandman (1992, p.71), da seguinte maneira: “Imagem do que não é, ser entre aspas, ser negativo, cópia, paródia, assim se refere G.H. a si mesma, antes do episódio que se constitui como um marco em sua existência”

As imagens as quais G.H. se relaciona, são explicitadas nos seguintes trechos:

Quanto a mim mesma, sem mentir nem ser verdadeira – como naquele momento em que ontem de manhã estava sentada à mesa do café - quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim. De algum modo “como se não fosse eu” era mais amplo do que se fosse – uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção. Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revelava-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo também se revelava a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência? Enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita. Pois tudo isso é o que provavelmente me torna generosa e bonita. Basta o olhar de um homem experimentando para que ele avalie que eis uma mulher de generosidade e graça, e que não dá trabalho, e que não rói um homem: uma mulher que sorri e ri. [...] Essa imagem de mim entre aspas me satisfazia, e não apenas superficialmente. Eu era a imagem do que eu não era, e essa imagem do não-se me cumulava toda: um dos modos mais fortes é ser negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado avesso: pelo menos eu tinha o “não”, tinha o meu oposto. (PSGH, p. 31-32)

O que G.H. ressalta, nestes trechos, é o fato de se identificar pelos contrastes, pelo que não é. Veste uma máscara sem saber, no entanto, como é seu rosto “de verdade”, embaixo do disfarce. Precisa mascarar-se para atender, de uma maneira minimamente satisfatória, às demandas de seu círculo social:

Ajo como o que se chama de pessoa realizada. Ter feito escultura durante um tempo indeterminado e intermitente também me dava um passado e um presente que fazia com que os outros me situassem: a mim se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo. Para uma

mulher essa reputação é socialmente muito, e situou-me, tanto para os outros como para mim mesma, numa zona que socialmente fica entre mulher e homem. O que me deixa muito mais livre para ser mulher, já que eu não me ocupava formalmente em sê-lo. (PSGH, p. 26)

Pode-se entender a entrada de G.H. no quarto de empregada como a entrada em um mundo mais natural e menos baseado na cultura. Benedito Nunes destaca:

É muito significativo que isso venha a ocorrer no quarto da empregada – parte de baixo da sociedade incrustada no seu topo, sem vista do exterior por falta de janela – e onde, afinal, se localiza a existência com o poder de uma força hostil, desagregadora da segurança cotidiana e do *eu* da proprietária. Mas o quarto perde a sua fisionomia banal e comum para tornar-se um ponto de concentração do ser, um âmbito de compreensão da matéria e da vida universais. (NUNES, 1988, p. 115)

Seria como se G.H. retornasse às origens da humanidade (um exemplo disto são os desenhos pintados por Janair, na parede do quarto, semelhantes às pinturas rupestres). Num primeiro momento, G.H. se identifica como detentora e representante da cultura, da sociedade, inclusive despojando-se de seu sexo, identificando-se com “o Homem” e, ao adentrar naquele espaço, onde Janair instituiu o natural, G.H. pela primeira vez é tomada de um mal-estar:

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? como me julgara ela? Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem, E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (PSGH, p. 40)

Berta Waldman, em *A Paixão segundo C.L.*, atenta para o fato de que a partir do momento em que G.H. fita os desenhos na parede é que se dá o silencioso embate entre ela e Janair. A partir da identificação de G.H. com os desenhos, inclusive com o masculino, acontece o ensejo da personagem-narradora de enxergar-se, enquanto sujeito.

E é, ainda, sobre o vazio da identidade, acrescido do impacto de um confronto com o outro que lhe faz restrições que vai se constituindo um eixo de tensão cada vez mais forte no romance, como que preparando o terreno para o aparecimento da barata. (WALDMAN, 1992, p.75)

Percebe-se, então, o estado dissociado atribuído à identidade da personagem-narradora. Tal dissociação se dá a partir do descompasso entre quem é G.H., ou quem deveria ser G.H., a ideia que os outros têm a seu respeito:

O resto – o resto eram sempre as organizações de mim mesma, agora sei, ah, agora eu sei. O resto era o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na

peessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome. (PSGH, p. 25).

Este descompasso entre natural e social se relaciona com a teoria freudiana que situa os seres humanos em um constante estado de mal-estar a partir do momento em que precisam internalizar regras necessárias para a convivência em sociedade, acabando com grandes prazeres experimentados enquanto crianças e adaptando seus instintos mais básicos em comportamento socialmente aceitável, abdicando a sua animalidade:

A sublimação do instinto constitui um aspecto particularmente evidente do desenvolvimento cultural; é ela que torna possível às atividades psíquicas superiores, científicas, artísticas ou ideológicas, o desempenho de um papel tão importante na vida civilizada. Se nos rendêssemos a uma primeira impressão, diríamos que a sublimação constitui uma vicissitude que foi imposta aos instintos de forma total pela civilização. (FREUD, 1974 , p.9)

Para Freud, a sublimação é um mecanismo de defesa, cuja a energia inerente a impulsos primitivos inaceitáveis socialmente é dirigida e transformada em objetivos socialmente úteis de forma a que possam preservar o Ego do indivíduo e garantir a este mesmo uma vida social integrada e sem grandes dificuldades. A sublimação seria, segundo Freud, a transformação de impulsos sexuais instintivos em atos de grande valor social que impulsionam o desenvolvimento cultural, as criações artísticas e científicas e atividades físicas ou ideológicas. G.H. renuncia a sublimação quando se abre para experimentar o que há de mais primitivo e animalesco em sua personalidade. É somente ao abdicar de sua humanidade que a personagem-narradora consegue integrar-se ao animal grotesco e completar, enfim, a sua trajetória.

PSGH é um romance escrito retrospectivamente em relação à experiência que é relatada. Ou seja, G.H. começa a tentar organizar sua narrativa no dia seguinte ao acontecido no quarto de empregada. Parece certo afirmar que as dúvidas relacionadas com a identidade e existência se tornaram mais presentes em G.H. a partir do momento em que ela decidiu narrar o que lhe aconteceu. O ato narrativo exige do narrador algum conhecimento sobre o objeto narrado. No entanto, o desconhecimento de si mesma pela própria falta de consciência sobre si mesma contribuiu para que G.H. pudesse vivenciar o episódio no quarto de empregada. G.H. principia o romance como uma pessoa alienada do que acontecia fora de si, fora dos seus domínios, no “lado feio” de seu apartamento. Esvaziar-se e encher-se, apesar de doloroso, fazia-se possível. G.H. embarca em uma travessia de

autoconhecimento que não necessariamente a levaria a certezas acerca de si mesma e do mundo, mas que a colocaria em contato com algo maior que ela mesma, incomunicável, inenarrável.

Desta forma, percebe-se que não se pode destacar a questão da identidade em G.H. de outras questões essenciais, que serão abordadas ao longo da dissertação, como o grotesco, o místico e a trajetória da personagem-narradora, respectivamente, as duas sessões seguintes deste capítulo.

1.5 O grotesco em PSGH

Sabe-se que Clarice Lispector era leitora de Franz Kafka. A própria declarou, em uma entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em outubro de 1976, a despeito de suas influências que: “Com Kafka, eu sentia uma aproximação muito boa”, no entanto, apressa-se em adicionar: “mas eu já tinha escrito livros antes de ler suas obras” (apud BARONI, 1997, p. 56-57). Pode-se deduzir, que a relação que Clarice Lispector mantinha com Kafka não era de paródia, nem de cópia. No romance analisado, são inúmeros os elementos que confirmam uma possível aproximação entre a literatura clariceana e a kafkiana: a estranheza provocada pelo relato, a metamorfose e a barata.

A estranheza que PSGH provoca no leitor é como a ação tão prosaica de arrumar um quarto de sua casa e a simples visão de uma barata podem incitar a personagem-narradora a dar um mergulho autoconsciente tão grande capaz de lançar G.H. em uma crise mística, cujo ápice é uma sintonia tão grande com o animal, a ponto de ela se confundir com ele, e dele se alimentar, dando ao inseto um significado quase sagrado.

O segundo elemento, a metamorfose, relaciona-se em PSGH com a transformação pela qual a personagem-narradora passa, a partir da sua entrada nas dependências de empregada em sua casa. De artista mediana e alienada, G.H. se transforma em alguém dotado de uma consciência extraordinária devido à situação de auto-reflexão na qual se coloca. A G.H. que entra no quarto não é a mesma que sai. Sua metamorfose foi tão extrema que a inspira a narrar sua experiência, ainda que saiba ter esta experiência a condição de incomunicável. Já a metamorfose kafkiana é uma alomorfia. O personagem principal da novela *A Metamorfose* se

transforma em um inseto que causa nojo. A transformação de Gregor é mais radical que a de G.H. porque não se dá apenas no âmbito mental e psicológico como também no físico, como será evidenciado a seguir.

Por fim, outro elemento de contato entre as duas obras é a presença de um inseto asqueroso, que evoca no leitor um sentimento de repugnância, afastando-o da narrativa, o que reforça o primeiro elemento destacado: a estranheza.

Estes elementos remetem os leitores de PSGH que conhecem a narrativa kafkiana a fazerem uma conexão direta com *A Metamorfose*. Esta novela tem como personagem principal, Gregor Samsa, que, uma certa manhã desperta de sonhos intranquilos metamorfoseado em um inseto monstruoso¹². Apesar de a novela não se passar no quarto de empregada, o cenário, “um quarto humano direito, apenas um pouco pequeno demais” (KAFKA, 2001, p. 14) assemelha-se ao de PSGH.

Assim como em PSGH, a metamorfose de Samsa simboliza uma ruptura dos protagonistas com os seus respectivos passados. A experiência pela qual passam G.H. e Gregor Samsa os retira da sociedade, excluindo-os, ou antes, tornando real a exclusão que já existia, dado o descompasso entre estes personagens e a sociedade. No entanto, Gregor Samsa é retirado do convívio social devido a sua aparência repugnante e à falta de utilidade, comprovando que ele somente representava uma peça de engrenagem facilmente substituível. Já G.H. se isenta, voluntariamente, ao entrar no quarto de empregada, ao deixar o telefone desconectado, contudo, a exclusão de G.H., ainda que temporária, é acompanhada de uma sensação de infortúnio ou de algo irremediável, fatal:

Ah, em mim toda está doendo largar o que me era o mundo. Largar é uma atitude tão áspera e agressiva que a pessoa que abrisse a boca para falar em largar deveria ser presa e mantida incomunicável – eu mesma prefiro me considerar temporariamente fora de mim, a ter coragem de achar que tudo isso é uma verdade. (PSGH, p. 160)

Todavia isso não acontece na história de Gregor Samsa. Depois de ouvir a empregada e a irmã correrem para buscar ajuda de maneira tão desesperada, deixando a porta aberta atrás de si, “como costuma acontecer em casas na quais sucedeu uma grande desgraça” (KAFKA, 2001, p. 31) Ele começa a se iludir, pois acredita na possibilidade de lhe ajudarem a sair de sua situação anormal. Ao notar o

12 A tradução de *A Metamorfose* utilizada é a de Marcelo Backes, pela L&PM Pocket, que traduz acertadamente a palavra alemã “Unziefer” por inseto. Em algumas traduções para o português, esta palavra foi traduzida como “barata”. É também digno de nota que a palavra “Unziefer” era utilizada para designar pejorativamente os judeus.

desespero familiar, Gregor se enche de confiança e esperança, pensando que logo estaria de volta à sociedade:

A confiança e a certeza, com as quais as primeiras providências foram tomadas, lhe faziam bem. Ele sentia-se cada vez mais incluído no círculo das relações humanas e esperava de ambos, do médico e do serralheiro – mesmo sem distingui-los com clareza um do outro – um desempenho grandioso e surpreendente. (KAFKA, 2001, p. 32)

É interessante notar que, o contraste e a ironia estão presentes na reação de Gregor, embora ele tivesse deixado claro, em uma ocasião anterior, que detesta contato humano. A situação em que se encontra fê-lo ansiar pelo momento em que retomaria o contato com a sociedade. É comum em *PSGH* e *A Metamorfose* a experiência do confuso e incomum e a expectativa de que as coisas retornem ao seu estado de normalidade anterior à experiência. Gregor não descobre a “possibilidade de botar ordem e tranquilidade nessa arbitrariedade” (KAFKA, 2001, p. 21) e se resigna temporariamente, deitando-se na sua cama “respirando bem fraco, como se esperasse do silêncio total a volta das circunstâncias reais e naturais” (KAFKA, 2001, p. 22)

Já em *PSGH*, a plenitude trazida pelo silêncio reverbera o mistério das coisas. A barata, por exemplo, pode ser entendida como uma nova representação do outro, da diferença, entretanto, ao afrontá-la diretamente, G.H. toma consciência de si mesma pelo despertar de sentimentos instintivos: “O medo grande me aprofundava toda. Voltada para dentro de mim, como um cego ausculta a própria atenção, pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto.” (*PSGH*, p. 52). Este confronto possibilita que a narradora-personagem se abra para diferentes aspectos de si, desconhecidos e inexplorados:

Era isso – era isso então. É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda. Em derrocada difícil, abriam-se dentro de mim passagens duras e estreitas. (*PSGH*, p. 57)

A reação ao embate com sua própria identidade se traduz em um auto-questionamento. Assim como aconteceu a Gregor Samsa, há uma vontade de retornar à vida que antes levava:

Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada. E que seria a mesma em mim! se eu tivesse coragem de abandonar...de abandonar meus sentimentos? Se eu tivesse coragem de abandonar a esperança. [...] Para saber o que realmente eu tinha a esperar, teria que antes

passar pela minha verdade? Até que ponto até agora eu havia inventado um destino, vivendo no entanto subterraneamente de outro? Fechei os olhos, aguardando que a estranheza passasse, aguardando que meu arfar não fosse mais o daquele gemido que eu ouvira como vindo do fundo de uma cisterna seca.” (PSGH, p. 58)

Viu-se, então, que a questão identitária é central tanto no romance de Clarice Lispector quanto na novela de Franz Kafka. Tal questão é refletida também no nome da personagem-narradora de PSGH, que, ao utilizar apenas as iniciais, remete o leitor a um dos recursos kafkianos, cuja supressão do nome completo reporta a uma possível negação de identidade plena aos personagens. A falta de nome confere à G.H. a possibilidade de encontrar a si mesma, uma vez que ela pode preencher-se. No entanto, sua reação à transformação pela qual precisa passar é intensamente ambígua: “É que por enquanto a metamorfose de mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu – só tenho o que sou.” (PSGH, p. 67).

A metamorfose de Gregor Samsa e a de G.H. provocam reflexões nos personagens principais das respectivas obras, acerca de suas identidades e refletem um receio com relação aos valores humanos. Isto fica claro em *A Metamorfose* no momento em que Gregor é seduzido pelo som da música que sua irmã toca ao violino e se pergunta sobre a possibilidade de ser ele um animal: “Era ele um animal, uma vez que a música o tocava tanto? Parecia-lhe que enfim se abria para ele o caminho ao alimento almejado e desconhecido” (KAFKA, 2001, p. 87). Esta música também desperta em Gregor a lembrança de profundas aspirações e insatisfações com o mundo.

Ao assumir vários pontos de vista, a narrativa de Clarice Lispector se aproxima à de Kafka. A personagem-narradora encarna, em diversos pontos do romance, vários personagens presentes em *A Metamorfose*. Primeiro, pode-se identificá-la com a mãe de Gregor, que se apavora à simples visão do inseto. Em seguida, ela se aproxima da figura do pai de Gregor, que deseja matar o inseto, e por fim, o mata, já que os ferimentos que causam o falecimento de Gregor são produzidos no momento em que o pai joga sobre ele uma maçã. Isto se relaciona com a morte da barata em PSGH. Em seguida, a postura de G.H., com relação ao inseto, torna-se paradoxal, tal qual a posição da irmã de Gregor com relação a ele. Outro ponto de vista passível de comparação é a aproximação de G.H. com a barata que, em *A Metamorfose*, configura-se pela relação que a empregada da casa dos

Samsa mantém com o inseto, sendo ela a única pessoa que “não chegava a ter propriamente aversão a Gregor” (KAFKA, 2001, p.80) e, que, além disso “ [...] lhe creditava todo o entendimento possível” (KAFKA, 2001, p. 96). A última relação que pode-se estabelecer é a da profunda identificação de G.H. com a barata.

Em *O dorso do tigre*, Benedito Nunes discorre sobre “a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana”, como um ponto de contato entre Clarice Lispector e Kafka: “*A Metamorfose* e PSGH ligam-se entre si, pelo menos, quando em ambos os escritos o contraste chega a produzir uma redução ao absurdo da existência cotidiana”. (NUNES, 1969, p.125) Contudo, ele observa que a seu ver, a analogia entre o inseto de PSGH e *A Metamorfose* é incoerente, já que em Kafka, entre outras divergências, a natureza animal pode ser encarada como o lado oposto da condição humana, o seu negativo: “[...] imagem sombria e subterrânea do que somos”, enquanto na obra de Clarice Lispector, os bichos compõem “uma Simbologia do ser” (NUNES, 1969, p. 125-6).

Wilhelm Emrich, outro crítico de Kafka, enxerga o embate entre o mundo racional e a existência animal como típico de outras obras de Kafka, sendo *A Metamorfose* a mais emblemática neste sentido, já que o personagem central, Gregor Samsa, ao se angustiar com a sua súbita transformação em inseto, pretende recusá-la e retornar à sua forma e vida original, à sua antiga organização cotidiana, extremamente impessoal imposta à sua vida pela alienação do trabalho.

O enredo apresenta uma situação fantástica e irreal para que evocar o questionamento e a reflexão sobre a realidade dos que se identificam com Gregor Samsa. Ao ser moldado como um inseto, surge em Samsa uma estranheza em relação a si mesmo. Isto ameaça a existência racional. Ele se transforma, literalmente, naquilo que representava para as pessoas com as quais convivia. O sentido da metamorfose de Gregor é de redenção, por não querer se resignar e não se adaptar a uma vida alienada.

De acordo com Ênio Silveira, no prefácio da terceira edição de *A Metamorfose*, “ele (Gregor Samsa) mesmo se destrói como pessoa, aceitando o veredicto alienante do mundo metálico em que vive. Insetizar-se é alienar-se até à derradeira fibra do próprio ser pessoal.”(KAFKA, 1969, p.7). O trágico do seu destino não está na sua transformação e sim na maneira como ela é encarada por todos, no entanto, Silveira ainda comenta que Gregor, ao se destruir enquanto pessoa, ou seja, ao aniquilar sua humanidade conseguiu, finalmente, afirmar sua personalidade

(KAFKA, 1969, p.10).

A diferença de postura que G.H. e Samsa mantém em relação à transformação pela qual passam é o fator mais perceptível de distanciamento entre o romance de Clarice Lispector e a novela de Kafka. Embora a atitude de G.H., em PSGH, seja ambígua, a sua consciência se abre para participar daquela experiência. Por este motivo, a figura da barata fascina G.H., que, ao matar o inseto, vê suas secreções saírem de seu corpo “pré – histórico”. Em *A Paixão segundo C.L.*, Berta Waldman comenta a escolha do grotesco em PSGH:

Mas porque, entre tantos outros animais, a escolhida para interagir com G.H. foi a barata? Talvez porque se trate de um animal cuja ancestralidade precede o surgimento da vida humana na terra, o que dá à oposição mulher-barata o contraste máximo. É o animal que a induz decididamente a dar o passo no caminho de sua vida mais secreta e mais fortemente recalcada, conduzindo-a para a desordem, a tragédia, a desestabilização de sua existência cotidiana. É a partir dele que G.H. se desnuda do núcleo de sua individualidade para estabelecer com o inseto um laço de união. (WALDMAN, 1992, p.77)

Com a morte da barata, G.H. inicia o mergulho em sua essência, através do choque pelo qual passou com a morte do inseto. G.H. começa a questionar quem é e do que seria capaz:

Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trêmula. Que fizera eu?
Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim?
É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor: eu 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. (PSGH, p. 53-54)

A barata irrompe neste romance como um símbolo desencadeador de uma crise mística na qual a personagem-narradora sente sua personalidade se dissolver, desmaterializar-se, confundir-se com aquele inseto, ao colocá-lo em sua boca, renunciando à humanidade, à linguagem, e, até mesmo, renunciando à ajuda que pedia a alguém, um “tu” desde o princípio do livro, o leitor. Em PSGH, a metamorfose é vista como algo que precisava acontecer, uma experiência através da qual G.H. resgata o melhor de si:

No desmoronamento, toneladas caíram sobre toneladas. E quando eu, G.H. até nas valises, eu, uma das pessoas, abri os olhos, (...) As coisas haviam voltado a ser o que eram. O mundo havia reivindicado a sua própria realidade, e, como depois de uma catástrofe, a minha civilização acabara: eu era apenas um dado histórico. Tudo em mim fora reivindicado pelo começo dos tempos e pelo meu próprio começo. (...) Escuta, diante da barata viva, a pior descoberta foi a de que o mundo não é humano, e de que não somos humanos. Não, não te assustes! Certamente o que

me havia salvo até aquele momento da vida sentimentalizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. (PSGH, p.69)

Em uma análise de PSGH, não se pode desvincular os temas dos três últimos subcapítulos deste capítulo. A questão da trajetória epifânica, da metamorfose e da relação que G.H. tem consigo mesma e com o resto do mundo estão interligadas, dependem umas das outras. Ao decidir limpar as dependências de serviço de sua casa, G.H. se depara com seu auto nível de deslocamento social, o qual ignorava. À visão do inseto repulsivo e dos desenhos pintados na parede por Janair, G.H. empreende uma jornada de transformação que culmina em um lampejo epifânico, validando, desta maneira, a sua metamorfose.

1.6 A epifania em A paixão segundo G.H.

Em PSGH, há constantes referências aos textos bíblicos, a começar pelo seu título. O termo “Paixão” alude à parte das escrituras em que os apóstolos narram a paixão de Cristo. Deste modo, pode-se afirmar que há uma intenção explícita por parte da autora de aproximar a paixão de Cristo à paixão de G.H.. A trajetória de G.H. pode ser entendida como uma *via crucis*, na qual, segundo palavras da própria G.H., “não é um descaminho, é a passagem única, não se chega senão através dela e com ela.” (PSGH, p. 176). Esta citação remete diretamente a outra passagem do Evangelho: João 14: 6, demonstrando a dessacralização empreendida por G.H. da palavra de Cristo. Outro exemplo de aproximação com o texto bíblico se encontra a seguir:

É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. (PSGH, p. 175)

Esta intenção pode ser comprovada ao longo de todo o romance, quando a autora estabelece as mais variadas ligações entre sofrimento, glória, transformação, morte e transformação, deixando claro, desta forma, a expectativa de iluminação como resultado da sua dolorosa travessia: “Tenho que me violentar para precisar mais. Para que eu me torne tão desesperadamente maior que eu fique vazia e necessitada” (PSGH, p. 151).

A travessia da *via crucis* faz com que a personagem perceba que para aceitar sua condição humana, é necessário aceitar o sofrimento inerente à vida. Essa ideia é exposta na seguinte passagem: “Mas em matéria de viver, o sofrimento não é medida de vida: o sofrimento é subproduto fatal e, por mais agudo, é negligenciável.” (PSGH, p. 141). É preciso, então, aceitar este sofrimento e até minimizá-lo.

G.H. tenciona deslindar o enigma e o caminho que percorre se compara a uma reveladora experiência mística de iniciação que já é anunciada no primeiro capítulo:

Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista. Só por um inesperado tremor de linhas, só por uma anomalia na continuidade ininterrupta de minha civilização, é que por um átimo experimentei a vivificadora morte. A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida. (PSGH, p. 15)

A crise mística pela qual passa a personagem G.H. seria uma reformulação do indivíduo que se dá a partir de uma crise, despertada por uma epifania.

Na edição crítica de PSGH, organizada por Benedito Nunes, a nota referente ao trecho acima comenta a relação existente entre o oxímoro “vivificadora morte”, ou seja, uma falsa oposição que existiria entre *Eros* e *Thánatos*, que são, no fundo, a mesma coisa, duas faces da mesma moeda; e, também, o paradoxo bíblico recorrente nos evangelhos: “quem perder sua vida, há de ganhá-la” (Mt. 16,25; MC 8.35; LC 9.24). Esta ideia é variada e repetida diversas vezes, ao longo do romance, sustentando a alusão bíblica: “Todo momento de achar é um perder-se a si próprio” (PSGH, p. 16). Olga de Sá considera que esta temática do “perder para ganhar” seja o paradoxo estruturante de PSGH (SÁ, 1993, p. 100).

No primeiro capítulo, também se encontram outras alusões aos textos bíblicos como, por exemplo, o trecho em que G.H. diz “Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada” (PSGH, p. 16). Essa ação pode ser relacionada à lei de silêncio imposta aos profetas e iniciados nos mistérios da fé, principalmente Isaías, cuja boca foi tocada por carvões ardentes (Is. 6,6). As complicações ritualísticas da experiência vivida por G.H. são esboçadas na continuação dessa frase: “e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual” (PSGH, p. 16). A questão do ritual, é retomada e mencionada diversas vezes ao longo do romance:

Mas quando se foi torturada até se chegar a ser um núcleo, então se passa demoniacamente a querer servir ao ritual” (PSGH, 115),
o ritual é o próprio processa-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o

ritual é inerente. A barata tem o seu ritual na sua célula. O ritual – acredita em mim porque acho que estou sabendo – o ritual é a marca do Deus. E cada filho já nasce com o mesmo ritual. [...] O único destino com o que nascemos é o do ritual (PSGH, p. 115-116).

A última frase do primeiro capítulo, “É que um mundo todo vivo tem a força de um inferno” (PSGH, p. 22-23) remete à queda e à descida aos infernos e à primeira etapa da paixão. Cristina C. Brack considera que há em todas as personagens clariceanas uma tensão essencial, que determina sua relação com o mundo. Por um lado, estão em busca de uma vida socialmente plena e integrada, por outro, buscam uma experiência individual de sua interioridade. Estas tendências opostas constituiriam, segundo Brack, o problema central das personagens: a aceitação da sua condição humana, pois: “Subjacente ao texto de Clarice Lispector estaria o mito da queda, a ruptura do estado paradisíaco” (BRACK, 1991, p.8).

Olga de Sá explica que há uma referência bíblica não explícita também na comparação entre inferno e amor feita por G.H.: “[...] porque o amor é forte como a morte, cruel como o abismo é a paixão; suas chamas são chamas de fogo, uma faísca de Jahweh!” (SÁ, 1993, p.151)

G.H. parodia a afirmação atribuída a Cristo “Meu reino não é deste mundo” (Jó. 16, 36) repetindo diversas vezes a frase: “Meu reino é deste mundo”. Ela se decepciona ao comprovar que o segredo que lhe fora revelado era um “pedaço de coisa”. Solange de Oliveira comenta o fato de que o Deus de PSGH se manifesta na figura da barata, que, segundo ela, seria “a metáfora central do romance, que é ao mesmo tempo a ‘imunda’ e a ‘jóia do mundo’” (OLIVEIRA, 1985, p. 6). Ao se decepcionar com a natureza do segredo descoberto, G.H. diz que só depois que morresse poderia saber este segredo, ainda que não o entendesse. Ela sabe que não está à altura de ter confiado a si o grande enigma da vida e, ao se perguntar sobre o que fazer com o que lhe fora dado, ela cita, entre aspas, o trecho da *Bíblia* que narra o mistério da eucaristia: “Que não se dê aos cães a coisa santa” (Mt. 7,6)

Pode-se destacar que, quando PSGH foi escrito, a criação religiosa se dava de uma maneira muito diversa do que costumava ser em décadas anteriores. Não cabia mais, nos anos sessenta, uma idéia de religião restrita aos moldes da Igreja Católica, em um mundo que vivera os horrores da Primeira e Segunda Guerras e que se preparava para uma revolução de costumes como a Geração *Beatnik* ou a emancipação feminina.

Desenrola-se, nos capítulos 9 e 10, um diálogo com o texto sagrado,

especificamente com o capítulo do Levítico, no qual são mencionadas as espécies impuras ou imundas:

Eu me sentia imunda como a Bíblia fala dos imundos. por que foi que a Bíblia se ocupou tanto dos imundos, e fez uma lista dos animais imundos e proibidos? Por que se, como os outros, também eles haviam sido criados? E por que o imundo era proibido? Eu fizera o ato proibido de tocar no que é imundo. (PSGH, p. 71)

Extrapolando o contexto bíblico, também ecoam, nos seguintes trechos, concepções de Freud contidas em *Totem e Tabu*. Neste livro, Freud comenta a origem do tabu, uma idéia que perpassa diversas regiões. O tabu apresenta uma divergência de sentidos, pode tanto significar sagrado como impuro ou proibido. No entanto, a proibição imposta pelo tabu não é o mesmo tipo de proibição que vemos como pecado, por exemplo. Não é também algo proibido por lei. Trata-se de algo que toda uma civilização reconhece tacitamente como interdito, segundo Wundt (apud FREUD, 1950, p. 16) trata-se do “código de leis não escrito mais antigo do mundo”. A barata em PSGH parece condensar em si ambos os significados do tabu: o do animal imundo que G.H. estaria proibida de ingerir e come, mesmo assim, violando o tabu; e o do sagrado, papel conferido à barata pela própria G.H., durante a sua revelação epifânica. O sagrado do tabu não se relaciona a algo divino, mas sim, a algo demoníaco, algo que deve ser evitado a todo custo, o qual não se pode tocar. Em um momento anterior foram explicitadas as relações de G.H. com o demoníaco. Comenta-se, então, o fato de G.H. deixar-se tocar pela barata e pelo que ela representa, seria abrir-se para o demoníaco existente dentro da própria G.H. e que ela sempre tentou renegar: “A barata me tocava toda com seu olhar negro, facetado, brilhante e neutro. E agora eu começava a deixá-la me tocar. Na verdade eu havia lutado a vida toda contra o profundo desejo de me deixar ser tocada.” (PSGH, p. 88)

Não se trata apenas de tocar. Ao renunciar à beleza existente no mundo e a uma promessa vazia de futuro, G.H. tenciona entrar no núcleo da vida e, para tal, ela precisa comer a massa branca da barata, num ato que se compara à comunhão cristã, comentada por G.H. no capítulo 28: “O gosto do vivo. Que é um gosto quase nulo. E isso porque as coisas são muito delicadas. Ah, as tentativas de experimentar a hóstia.” (PSGH, p. 154).

Ao fazer a comparação da massa branca que saía da barata esmagada com a hóstia sagrada, que simboliza o corpo de Cristo, G.H. também parodia a Ave-Maria

ao dizer:

Mas com alívio infernal eu me despeço dela. O que sai do ventre da barata não é transcendável – ah, não quero dizer dizer que é o contrário da beleza. “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até que agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade. (PSGH, p. 83).

O desejo da atualidade pode ser entendido, ao mesmo tempo, como uma negação da transcendência religiosa, revelando-se, desta forma, problemático e ambíguo, já que exige de G.H. a coragem de abandonar o sistema de valores no qual ela se encontra vitalmente inserida: “O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança.” (PSGH, p. 134) Isto explica a ambivalência de algumas frases que colocam em evidência a contraditória atitude da narradora, determinada formalmente pela inesperada mudança de tempo verbal: “Quero o tempo presente que não tem promessa, que é, que está sendo. Este é o núcleo do que eu quero e temo. Este é o núcleo que eu jamais quis.” (PSGH, p. 88).

A consciência da paródia bíblica atinge o texto de forma explícita no fim da narrativa, quando a personagem-narradora começa a cuspir a barata que comeu, aludindo a um texto do *Apocalipse*, tecendo seus comentários sobre o trecho citado:

[...] ---porque não és nem frio nem quente, porque és morno, eu te vomitarei da minha boca” era Apocalipse segundo São João, e a frase que devia se referir a outras coisas das quais eu já não me lembrava mais, a frase me veio do fundo da memória, servindo para o insípido que comera – e eu cuspi. (PSGH, p. 167)

No entanto, PSGH não contém somente referências e analogias aos textos bíblicos. O romance se distancia destes últimos na oposição entre transcendência e imanência. Na narrativa clariceana, espírito e matéria são inseparáveis, inerentes um à outra. A redenção só é alcançada no aqui e agora, ao invés de ser relegada a uma vida após a morte. Por este motivo, é preciso morrer em vida, renascer com uma nova consciência, despertada por um momento de epifania.

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários* (2004), situa a etimologia da palavra epifania e o conceito de epifania na literatura. Segundo ele, epifania tem origem no grego *epipháneia*, significando manifestação e revelação e no latim *epiphania*, significando aparição. O antigo termo greco-romano era originalmente litúrgico e se referia aos festejos do dia de Reis (06 de janeiro), dia no

qual se festeja a revelação de Jesus aos pagãos, na pessoa dos três Reis Magos. O termo foi adotado pela literatura, com o sentido de “revelação” e “iluminação”, graças a James Joyce, que o utilizou, inicialmente, nas páginas restantes de *Stephen Hero*, definindo a nova acepção que, mais tarde, seria desenvolvida em *Retrato de um Artista quando Jovem*:

Por epifania entendia uma súbita manifestação espiritual, tanto na vulgaridade da fala ou do gesto, quanto numa frase memorável da própria mente. Acreditava ser função do homem de letras registrar essas epifanias com extremo cuidado, visto serem elas os momentos mais delicados e evanescentes (JOYCE apud MOISÉS: 2004, p. 156)

Joyce relacionou o conceito de epifania a noções reminiscentes da *Escolástica* de São Tomás de Aquino, segundos as quais os requisitos da beleza – a integridade, a harmonia e a iluminação – correspondem à *claritas*, ou seja à essência do ser. A epifania seria, então, um momento mágico, um “momento de intensa visão que descortina uma significação muito além do mundo cotidiano da experiência comum” (HARVEY, 1968, p. 64) que fora amplamente utilizado pelo próprio Joyce em obras posteriores, como em alguns contos de *Dublinenses*, e atingindo seu ápice em *Ulysses*. O recurso também foi empregado por outros autores da mesma geração de James Joyce, como Virgínia Woolf, Marcel Proust, E.M. Forster e D.H. Lawrence. No entanto, a epifania não é um fenômeno das letras surgido somente no século XX. De acordo com Moisés:

Os antecedentes da epifania podem ser encontrados nos poemas de George Herbert, Henry Vaughan, Gerard Manley Hopkins, e mesmo uma descrição dela em Wordsworth (Prelude, VIII, v. 539-559) (Cuddon 1976, s.v. “Epiphany”). Por outro lado, além de Aristóteles e, notadamente, Santo Tomás de Aquino, a epifania pode ser estudada à luz da filosofia de Bergson, tais os pontos de contato entre a estética de Stephen Dedalus e o pensamento do autor de *Matéria e Memória*. (MOISÉS, 2004, p. 157)

Para Benedito Nunes, o artífice da epifania, na obra de Clarice Lispector, dá-se pela instituição de uma tensão conflitiva que se instalaria no núcleo da narrativa resultando no clímax. (NUNES, 1989, p. 84-86). Esta tensão é incitada por um acontecimento banal, no caso de G.H., o deparar-se com uma barata, no quarto de empregada de seu apartamento, desperta no personagem a consciência da sua então oculta incompatibilidade com o mundo. A partir deste momento de consciência, o personagem entra em confronto com o mundo que o cerca, uma vez que se encontra ciente dos limites impostos a sua subjetividade e individualidade.

Affonso Romano de Sant'Anna chama a atenção em *Análise estrutural de romances brasileiros* para o fato de que há na literatura de Clarice Lispector, alguns “motivos recorrentes”, que desencadeiam o processo epifânico em sua literatura. Um deles é o encontro com algum animal.

Ao longo de sua trajetória, G.H. precisa morrer e renunciar à sua própria humanidade. O encontro com o inseto consiste em um momento epifânico, em que o animal a fez remontar aos tempos imemoriais e à figura de Deus. O fato de G.H. relacionar o momento em que comeu a barata com o de recebimento da hóstia sagrada, faz com que ela se aproprie antropofagicamente do divino contido na barata. É então que sua identidade confunde-se com a do animal:

Eu sempre estivera em vida, pouco importa que eu não propriamente dita, não isso que convencionei chamar de eu. Sempre estive em vida. Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata, sou minha perna, sou meus cabelos, sou o trecho de luz mais branca no reboco da parede – sou cada pedaço infernal de mim – a vida em mim é tão insistente que se me partirem, como a uma lagartixa, os pedaços continuarão estremeando e se mexendo. (PSGH, p. 65)

Em diversas ocasiões G.H. menciona o quanto é dolorosa sua trajetória rumo a um conhecimento essencial, que mais tarde ela descobre ser o neutro, o nada: “A sede pecaminosa me guiava – e agora eu sei que sentir o gosto desse quase nada é a alegria secreta dos deuses. É um nada que é o Deus – e que não tem gosto” (PSGH, p. 103). Benedito Nunes comenta este fato no artigo *A narração desarvorada*:

Entregue ao silêncio, ao não entendimento dos místicos, G.H. defronta-se à matéria neutra, à vida crua de que ela e a barata participam, e a que chama de o Deus, usando a palavra como substantivo comum, em vez de Deus. Depois invocado em Água Viva com o pronome inglês it, esse Deus neutro seria o Outro, o diferente, o estranho, em que se aliena e no qual se encontra, paradoxalmente, uma intimidade exteriorizada, conforme exprime pela torção reflexiva dos verbos ser, existir e olhar. (NUNES, 2004, p. 297)

G.H. sabe que está passando por uma espécie de provação para que as respostas almejadas lhe sejam concedidas:

Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação significa que eu também estou provando. E provar pode se transformar numa sede cada vez mais insaciável. (PSGH, p. 130)

E não há provação maior para a artista G.H., profundamente interessada na forma do que a cerca e em manter-se plenamente inserida na sociedade, do que a perda de sua humanidade. Pode-se considerar a despersonalização de G.H. como a

sua morte metafórica, a morte à qual G.H. se submeteu e sobreviveu. Após a morte, o renascimento. É nesta despersonalização que G.H. mais se aproxima do neutro que é Deus e é também a barata atingindo então, desta forma, a identidade plena. Torna-se o que deveria ser. Para Berta Waldman:

O neutro é, então, a pura identidade, na qual se anula a diferença entre sujeito e objeto, ambos compenetrados numa visão recíproca, sem transcendência. Aí, um é para si mesmo aquilo que se espelha no olhar do outro. Cada um é agente e paciente ao mesmo tempo, isto é, uma existência é a existência do outro que ele já é em si mesmo. (WALDMAN, 1992, p. 79)

Isto é explicitado no seguinte trecho:

A despersonalização como a destituição individual inútil – a perda de tudo o que se possa perder e, ainda assim, ser. Pouco a pouco tirar de si, com um esforço tão atento que não se sente a dor, tirar de si, como quem se livra da própria pele, as características. Tudo o que me caracteriza é apenas o modo como sou mais facilmente visível aos outros e como termino sendo superficialmente reconhecível por mim. Assim como houve o momento em que vi que a barata é a barata de todas as baratas, assim quero de mim mesma encontrar em mim a mulher de todas as mulheres. A despersonalização como grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização a que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em imanência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença da existência deles, revelarem a nossa. (PSGH, p. 174)

Apesar de a princípio considerar sua travessia pelos recônditos de sua própria identidade e subjetividade uma *via crucis*, onde a dor eclipsa a felicidade, no entanto, o resultado final desta experiência é a alegria. Como diz C.L. no prefácio a Possíveis Leitores em PSGH “uma alegria difícil; mas chama-se alegria” (PSGH, 7). A conclusão final a qual chega G.H. é de que sua experiência é incomunicável, porque extrapola o linguístico. O entendimento que a ela foi dado, ao qual procurou não pode ser ordenado formalmente através de palavras. Neste sentido, sua tentativa de narração fracassa ainda que sua tentativa de chegar a uma identidade não tenha falhado. G.H. não se transforma em um ser iluminado. Simplesmente segue sua vida, transformada por tudo o que passou, tornando-se, então, mais consciente de si e do que a cerca. Pode-se considerar que a trajetória de G.H. seja um processo de formação pelo qual ela precisava passar. Ela sofre um processo de transformação, durante o qual atravessa uma situação de crise para atingir um estado de não crise. G.H. termina o livro sem grandes necessidades, sem precisar fazer perguntas ou se preocupar com as respostas. G.H., finalmente, deixa claro na seguinte passagem do fim do romance a consciência sobre sua condição:

Enfim, enfim quebrara-se realmente o meu invólucro, e sem limite, eu era. Por não ser, eu era. Até o fim daquilo que eu não era, eu era. O que não sou eu, eu sou. Tudo estará em mim, se eu não for; pois “eu” é apenas um dos espasmos instantâneos do mundo. Minha vida não tem sentido apenas humano, não tem sentido. (PSGH, p. 178)

2 ANÁLISE DE MALINA

2.1 Apresentação de Malina

Neste capítulo será apresentado o segundo romance a ser analisado nesta dissertação, *Malina* de Ingeborg Bachmann, publicado em 1971. Aqui será inserido o panorama literário germânico nos anos em que Bachmann publicou seus livros, também serão apresentadas questões pertinentes à análise de *Malina*.

É importante fazer um panorama da literatura de expressão alemã deste momento e do momento literário anterior à vida de Ingeborg Bachmann.

No início do século XX, originou-se na Áustria, um movimento chamado *Jugendstil*, um movimento cultural que contemplava predominantemente a arquitetura e as artes decorativas, continha a presença marcada de compositores e escritores, especialmente em Viena. Neste contexto, são constantemente mencionados escritores como Stefan Zweig e Arthur Schnitzler. Um tema importante na literatura austríaca durante os vinte anos antes da Primeira Guerra Mundial foi a peste. Esta foi a temática de muitos autores austríacos, especialmente os judeus. Estes autores não apenas impulsionavam a literatura austríaca e até mundial como também representaram uma importante parte da literatura austríaca e sua influência permaneceu forte até a década de 1930. Alguns destes autores são: Oskar Baum, Robert Musil, Max Brod, Rainer Maria Rilke e Franz Werfel.

O expressionismo austríaco foi representado principalmente pelo poeta Georg Trakl e pelo escritor e dramaturgo Hugo von Hofmannsthal.

O fim da Primeira Guerra Mundial reduziu a Áustria a um país muito pequenos cujos habitantes falavam primordialmente a língua alemã. Alguns autores austríacos (e também alguns autores falantes de alemão) optaram por novos países que emergiam, como foi o caso de Franz Werfel que foi para a República Tcheca. Outros autores migraram: Robert Musil para Berlim e Viena, Rainer Maria Rilke para Viena e depois para Paris e Elias Canetti para Viena. A ruptura política do país e o fato de que a Áustria perdera a maior parte de seu território, agricultura e indústrias durante a guerra levaram a fatal convicção de que apenas uma união com a Alemanha salvaria o país de uma queda total, convicção esta que abriu caminho para a anexação feita por Hitler em 1938. O texto de alguns autores apresenta um insight

desta convicção. A partir deste momento, Hugo von Hofmannsthal e Robert Musil expressaram seus pontos de vista centrados na Alemanha enquanto autores como Franz Werfel e Stefan Zweig falaram em nome da Áustria e da cultura e tradição austríaca.

O período entre-guerras apresentou uma rica literatura na Áustria. Robert Musil escreveu seu romance mais conhecido, *O homem sem qualidades*, Karl Kraus editou a Revista Die Fackel (A Tocha), Stefan Zweig publicou um sem número de ensaios, contos e romances, Franz Werfel escreveu alguns de seus melhores romances, como *Os quarenta dias de Musa Magh*, que narra a tragédia armênia de 1915 e Elias Canetti, que estudou e viveu em Viena, escreveu lá seu único romance, antes de fugir para a Inglaterra.

O fascismo austríaco era proveniente dos católicos e conservadores e se instalou no poder após a Guerra Civil Austríaca, revitalizando então, a censura. Uma influência mais importante na literatura austríaca desta época foi resultado da ascensão na Alemanha em 1933. Houve uma ruptura, em 1933, na Conferência de P.E.N.. Os membros da conferência discutiram um protesto oficial contra a acusação de escritores e a queima de livros pelos nazistas. Em consequência desta discussão, a delegação alemã deixou a confederação enquanto outras delegações apoiaram a resolução. Essa ruptura chegou a Viena e levou a separação de autores liberais e “nacionalistas alemães”. Estes últimos deixaram de fazer parte do clube de autores austríacos e, mais tarde, idolatraram Hitler e foram a favor da anexação da Áustria à Alemanha nazista. A Alemanha nazista, que observava cuidadosamente estes eventos, boicotou os autores liberais imediatamente, fazendo com que não pudessem mais publicar na Alemanha. Estes autores perderam a maior parte de seus leitores e de sua renda. Após a anexação da Áustria pela Alemanha, estes autores foram processados, assim como os seus homólogos alemães e muitos deles, a maioria judeus, foram assassinados ou obrigados a exilar.

Stefan Zweig fugiu para o Brasil, Franz Werfel escapou para os Estados Unidos junto com o escritor alemão Heinrich Mann. Elias Canetti foi para a Inglaterra. Durante a ditadura nazista, os autores que haviam sido banidos do Estado Austríaco reorganizaram o clube austríaco P.E.N. em Londres e continuaram seu trabalho na Áustria a partir de 1946.

A literatura de expressão germânica que surgiu após a Segunda Guerra Mundial, combinou movimentos muito diferentes entre si. Enquanto alguns autores

estava em busca de reorientação, como por exemplo, Ingeborg Bachmann e Ilse Aichinger, outros, como Jean Améry, Paul Celan e Rose Ausländer estavam voltando dos campos de concentração. Alguns, como Hans Weigel voltaram do exílio e outros ainda resolveram não retornar do exílio, como por exemplo Franz Werfel e Hermann Broch. Por outro lado, alguns escritores que eram conhecidos por seu passado nazista, mantiveram suas posições. Estes últimos e os escritores católicos formaram um bloco muito conservador dentro da literatura austríaca.

Um novo movimento literário emergiu, enquanto se formavam os dois novos blocos alemães: a República Democrática e a República Federal. Em face desta situação, o cenário literário não encontrava um ambiente propício ou positivo para se desenvolver uma vez que não se podiam cogitar possibilidades dentro de determinadas linhas. Não havia, também, nenhuma sólida tradição, trazida de fora pelos autores que estavam longe da Alemanha arrasada ou pelos que estavam no exílio, como, por exemplo, Herman Hesse, Herman Broch, Thomas Mann e Alfred Döblin. Erich Kastner empenhou-se para dar um novo vigor à Nova Objetividade (*Neue Objektivität*) e Wolfgang Borchert escrevia, nesta época, no estilo expressionista, mas seu êxito foi passageiro.

Um dos nomes mais ouvidos na Alemanha, nos primeiros anos do pós-guerra, foi o de Ernest Hemingway e William Faulkner, bem como os dos franceses Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Algum tempo depois voltaram alguns dos escritores exilados, dentre eles, Friedrich Wolf, Johannes R. Becher, Anna Seghers, Ludwig Renn, que se estabeleceram na Alemanha Oriental; já alguns outros foram para a Alemanha Ocidental, como Hermann Kesten, Carl Zuckmayer e Alfred Döblin. Pouco depois, Bertold Brecht voltou a Berlim e Thomas Mann se estabeleceu às margens do lago de Zurique.

Hans Werner e Alfred Andersch formaram o Grupo 47 e a partir disto, surge a nova literatura alemã, a chamada “literatura de escombros”, na qual se refletia sobre as novas realidades e as novas possibilidades de conhecimento. No decorrer de vários anos, foram inseridos alguns dos nomes mais famosos desta nova tendência, tais como, Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser. Os escritores que faziam parte do Grupo 47 eram progressistas, desconfiavam do milagre econômico. Os títulos dos livros daquele tempo revelam as baixas expectativas e as desconfianças destes escritores.

Após o fim dos anos 50, instala-se um novo fenômeno literário. Chega ao fim

a literatura que demonstrava (e precisava demonstrar) a oposição do povo subjugado ao regime nazista. A guerra agora voltava não como a temática principal, mas como um episódio dentre vários. Os leitores já estavam cansados da literatura anterior, de todos os anos de autodefesa e auto-incriminação. A literatura dos anos 60 intenta provocar a morte da literatura, através dos recursos literários. Surgem então obras que colocam em questão os processos de conscientização e as teorias do saber, que pareciam estar agregados de modo incontestável ao mundo humano. Eles tentam invalidar o suposto desenrolar lógico dos acontecimentos e das interpretações correntes de lugar e tempo. Ao mesmo tempo, não pretendem chegar a observações exatas nem oferecem pontos de referência seguros. Procuram uma maneira de introduzir seus leitores no mundo da capacidade crítica e do exercício de raciocínio.

Esta literatura é desprovida de fé, delineia-se como uma literatura sem esperanças em algum milagre e no “*deus ex machina*” mas, mesmo assim, esta literatura tem vontade de acertar, de dar forma à realidade social com novos meios, além de aceitar e acompanhar um sistema que se dirige contra a autoalienação do ser humano e devolver ao homem a noção do verdadeiro âmago de sua individualidade. Assim é a literatura de Ingeborg Bachmann.

A austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) escreve seu primeiro conto “*Die Fähre*” (*A Balsa*, não traduzido para o português) em 1946 e seus primeiros poemas são publicados entre 1948 e 1949 em uma revista vienense. Uma grande diferença em relação a Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector é que, ao contrário de Clarice, Bachmann estudou filosofia. Um ano após a publicação de seus primeiros poemas, ela obtém seu doutorado em filosofia, defendendo a tese *A Recepção Crítica da Filosofia Existencialista de Martin Heidegger*. No começo de sua carreira literária, Bachmann começa a ser notada pela crítica e pelo grande público pelos seus poemas e não pelos seus trabalhos em prosa.

Segundo Kurt Bartsch, especialista na obra de Bachmann, a recepção de sua obra foi fortemente influenciada por fatores externos como ter ganho o prêmio do Grupo 47, em 1953, que a incluiu na “*Aura Especial*”¹³(tradução da autora) deste mesmo grupo, levando a revista *Spiegel* a lhe dedicar uma matéria de capa, em agosto de 1954: “e finalmente estabelecendo o círculo de celebridades literárias”¹⁴

13 “*Aura des Besonderen*”

14 “und sie damit endgültig im Kreis der literarischen Prominenz zu etablieren”

(BARTSCH, 1988, p.7).

Contudo, imediatamente após a primeira leitura de Ingeborg no Grupo 47, os críticos e outros escritores contemporâneos começam a falar de uma nova poesia, ligada à sua poética:

Na paisagem da „literatura dos escombros“, irrompe Bachmann com um selo que se distingue da lírica tradicional, mas também com uma exigência programática mediada com acuidade intelectual e de expressão emocional que parecem ser bem sucedidas, sendo então o espectro de possibilidades poéticas que novamente se estendem.¹⁵ (BARTSCH, 1988, p.6). (tradução da autora)

Outro aspecto da recepção crítica de Bachmann, muito mais controverso, é iniciado quando ela renuncia à poesia e começa a escrever somente em prosa, no início dos anos 60. A reação da crítica a este fato foi quase exclusivamente negativa num primeiro momento, entretanto, no final dos anos 60, esta reação se modifica para melhor. Neste momento, a atitude de Bachmann frente ao mundo e suas características de estilo e estética são reavaliadas, principalmente pelas feministas, que reconhecem a antecipação de várias questões sobre a mulher que seriam discutidas anos mais tarde.

Mesmo após algumas reações negativas da crítica, em seguida à mudança de gêneros em sua escrita, as aparições públicas de Ingeborg Bachmann e sua personalidade contribuem para que ela mantenha a aura especial que a acompanha até o fim da vida: “A incerteza, o caos, o silêncio, perda, tímida, era provavelmente a pele que a protegia.” (RICHTER, 1986, p. 55 apud BARTSCH, 1988, p.4)¹⁶(tradução da autora).

Alguns teóricos como Holger Pausch, acham que, devido à boa recepção do livro de estreia de Bachmann, *O tempo aprazado*¹⁷, ela jamais tenha se desembaraçado de temas básicos de sua literatura, tais quais a liberdade, a verdade do Ser, as condições de existência e tempo e do comportamento humano diante de tais questões, bem como as tentativas humanas de isolamento e fuga destas temáticas existenciais.

Além dos temas já citados, um dos principais assuntos dos escritos de

15 “In die karge Landschaft der “Kahlschlag-Literatur” bricht Bachmann mit einer Dichtung ein, die sich zwar von der herkömmlichen Lyrik abhebt, der aber auch die von ihr programmatisch geforderte Vermittlung von intellektueller Schärfe und intensivem Gefühlsausdruck zu gelingen scheint und die damit das Spektrum poetischer Möglichkeiten wieder erweitert“

16 “Die Unsicherheit, das Chaotische, das Leise, Verlorene, Schüchterne, es war wohl die Haut, die sie schützte”

17 “Die Gestundete Zeit”

Bachmann é o confronto entre o impossível e o possível, porque, em sua visão, este confronto amplia as possibilidades dos homens. Ainda que ela admita a não possibilidade de fuga dos limites impostos pela sociedade em que vivemos, acredita que o homem volta o seu olhar para aquilo que é inatingível, impossível e perfeito. Além disso, Modesto Carone enfatiza o papel da experimentação da linguagem em Ingeborg Bachmann: “[...]a experimentação com a linguagem também concretiza sua revolta contra as regras do jogo da existência estabelecidas por tradição e comodismo.” (CARONE, 1968, p.34)

Outra característica importante, acerca da literatura de Bachmann, é a afinidade com as idéias do filósofo Ludwig Wittgenstein. A autora descobre os textos de Wittgenstein esquecidos em um porão da Biblioteca Nacional de Viena. Ela insiste para que alguma editora alemã reedite os trabalhos do filósofo. As concepções de Wittgenstein influenciam fortemente a escrita de Bachmann, como poderá ser visto no próximo subcapítulo, a respeito da linguagem de Ingeborg Bachmann.

Silvana Baroni (1997) define Ingeborg Bachmann como sendo herdeira da tradição cultural austríaca. Seus antecessores literários seriam Hugo von Hofmannstal e Alfred Musil, escritores que, como Bachmann, inclinaram-se sobre questões referentes à identidade e à linguagem. Para Claudio Magris, estes temas seriam especialmente caros à literatura austríaca, especialmente a partir de 1900, pois tratam do desmascaramento de uma crise:

[...] de Hofmannsthal a Musil, de Adrian a Rilke, de Altenberg a Broch e Canetti, os escritores austríacos denunciam a insuficiência da palavra, que já deixa de transmitir a experiência e qualquer tipo de vida que flui, e o naufrágio do assunto que não consegue colocar entre ele e o caos vital da rede de linguagem e se dissolve em um feixe flutuante de sensações e representações. (MAGRIS, 1991, p.315)¹⁸(tradução da autora).

Malina é um romance escrito sobre a atmosfera decadente que envolveu a Áustria, após o fim do Império Austro-Hungaro. Embora o romance só tenha sido publicado em 1971, pode-se afirmar que sua concepção se deu na década anterior. *Malina* foi escrito com a intenção de se tornar o primeiro de um ciclo de romances chamado *Todesarten (Formas de morrer)*. Os outros dois romances, que fariam

18 de Hofmannsthal a Musil, de Andrian a Rilke, de Altenberg a Broch y Canetti, los escritores austríacos denunciam la insuficiencia de la palabra, que ya no logra expresar la experiencia no ordenar el fluir distinto de la vida, y el naufragio del sujeto, que ya no logra poner él y el caos vital de la red del lenguaje y se disuelve en un fluctuante haz de sensaciones y de representaciones

parte da trilogia, *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann*,¹⁹ não foram acabados, pois Bachmann morreu antes que os pudesse terminar. Ambos foram publicados ainda inacabados depois da morte da autora, o que torna, então, *Malina* o único romance que Ingeborg Bachmann publica ainda em vida.

O romance *Malina* é narrado em primeira pessoa. A narração é feita por uma voz feminina que se denomina somente como: “eu” (Ich). Segundo Ruth Röhl, é evidente neste romance o trabalho com a linguagem e com a identidade, fortes características da literatura de Bachmann:

Verificamos, assim, que a obra poética é aí referida como um instrumento de busca do ser e via de acesso ao ser pleno. Uma vez que a busca da narrativa corre paralela à busca mítica de uma reintegração na totalidade – a linguagem poética é vista, portanto, como um instrumento analógico capaz de recuperar o ser pleno -, *Malina* evidencia uma concepção mitopoética da criação literária. (RÖHL, 1987, p. 132)

Nas primeiras páginas de *Malina*, é feita uma pequena descrição com alguns dados dos personagens que aparecerão no romance. Trata-se de indicações quase que dramáticas de identidade, espaço e tempo. O primeiro personagem descrito é Ivan, um húngaro que mora na mesma rua que Eu e tem um caso com ela:

Ivan Nascido em 1935 na Hungria, na cidade de Pécs (antigamente Fünfkirchen). Mora há alguns anos em Viena e se dedica a um trabalho regular, em um edifício que fica no Kärntnerring. Para não atrair complicações desnecessárias sobre Ivan e seu futuro, esse edifício deve ser caracterizado como um instituto para assuntos de extrema necessidade, uma vez que trata com dinheiro. Não é o banco de crédito.²⁰ (*Malina*, p. 7)

O segundo e terceiro personagens mencionados são Béla e András, filhos de Ivan, descritos somente como “as crianças”, seguindo-se suas idades, “sete e cinco anos”. (*Malina*, p. 7). O quarto personagem é Malina, um dos mais importantes no romance. Malina é o companheiro de quarto de Eu. O representante da ordem, quem não deixa as contas atrasarem e quem induz Eu num processo de autoconhecimento após o término com Ivan:

Malina Idade indefinível pela aparência, hoje completando 40 anos; autor de um ‘apócrifo’ não mais à venda no mercado de livros e do qual foram vendidos alguns exemplares em fim dos anos 50. Por motivo de disfarce, funcionário público classe A no Museu Austríaco do Exército, onde um estudo completo de História (matéria básica) e História da Arte (matéria complementar)

19 A queda de Franza e Requiem para Fanny Goldmann

20 Optou-se por colocar somente a tradução do romance *Malina*, feita por ao invés do original em alemão, embora ambos tenham sido consultados na escritura dessa dissertação.

possibilitou-lhe uma colocação e um cargo vantajosos, no qual progride sem se mover, sem jamais se fazer notar por intromissões, ambição, exigências ou pensamentos mais impuros de melhoria nos procedimentos e processos trocados entre o Ministério da Defesa, no Franz- Josefs-Kai, e o Museu, no Arsenal, que sem dar especialmente na vista, faz parte das instituições mais estranhas de nossa cidade.²¹ (*Malina*, p. 7-8)

A última descrição de personagem é a da própria Eu. Ela não dá informações como as anteriores sobre idade e profissão, só se sabe o local de residência e de nascença de Eu e a cor de seus olhos e cabelos. Sua descrição é a menos completa, a mais enigmática de todas, sem nome ou idade, como se Eu fosse um personagem de menor importância no romance.

Eu Passaporte austríaco, expedido pelo Ministério do Interior. Documento de identidade autenticado. Olhos castanhos, cabelos castanhos, nascida em Klagenfurt; seguem-se dados e uma profissão, duas vezes riscados e escritos em cima, endereços, três vezes riscados, e em escrita impecável pode-se ler em cima: residente à Ungargasse 6, Viena III. (*Malina*, p. 8)

Seguem-se mais duas indicações, as indicações de tempo: Data Hoje; e de lugar: Local Viena. (*Malina*, p. 8). Estas indicações se encontram antes do início do romance, antes do primeiro capítulo. *Malina* é dividido em 3 capítulos: “I Feliz com Ivan” (“*Glücklich mit Ivan*”), “II O terceiro homem” (“*der Dritte Mann*”) e “III Dos fins últimos” (“*Von letzeten Dingen*”). Antes do primeiro capítulo, encontra-se a descrição dos personagens sob um título: Os personagens (*Die Personen*) e algumas reflexões do eu-narrador acerca da unidade de tempo no qual o romance a princípio se passa. O tempo do romance é hoje, o dia que traz em si sempre algo de novidade por se tratar de um novo dia, não vivido.

Quando, porém, digo 'hoje', minha respiração começa a ficar irregular; tem início essa arritmia que agora já pode ser constatada em um eletrocardiograma, só não se pode concluir pelo gráfico que o motivo é o meu hoje, um hoje sempre novo, opressor, mas posso apresentar, redigida no código inconstante dos médicos, a prova da perturbação, daquilo que precede a crise de angústia, me predispõe, me estigmatiza, hoje ainda organicamente, assim dizem, pensam eles, os especialistas em provas. Só receio que, para mim, o 'hoje' seja por demais excitante, por demais comovente, desmedido, e nessa excitação patológica será, para mim, até o último instante, 'hoje'. (*Malina*, p.9)

Após as reflexões sobre a unidade temporal que permeará o romance, Eu começa a refletir sobre a unidade espacial, ou seja, começa a falar sobre Viena e sobre a rua em que residem ela, Malina e Ivan, denominada *Ungargasse*. As descrições que a personagem-narradora faz de Viena e da rua *Ungargasse* são

subjetivas, ligadas à vivências dela mesma, como pode-se perceber no trecho a seguir:

Há, e isso é fácil de adivinhar, ruas muito mais bonitas em Viena, mas elas aparecem em outros distritos e têm a mesma sina das mulheres muito bonitas, a quem logo se contempla com o devido tributo, sem jamais pensar em algo mais sério. Nunca ninguém ainda afirmou que a Ungargasse é linda, ou que o cruzamento Invalidenstrasse-Ungargasse o deixou maravilhado ou boquiaberto. Portanto, não quero agora fazer afirmações insustentáveis a respeito de minha rua; antes deveria procurar dentro de mim mesma o porquê dessa ligação estreita com a Ungargasse, por é sí em mim que ela descreve sua curva, até o número 9 e o número 6, e a mim deveria perguntar porque sempre estou em campo magnético, quer caminhe pela Freyung, faça compras na rua Graben, caminhe devagar em direção à Biblioteca Nacional ou me encontre na praça Lobkowitz, pensando: aqui, aqui é que se deveria morar! (*Malina*, p. 11-12)

Após a breve descrição espacial, o eu-narrador parte para a explicação do papel de Malina em sua vida, dando, inclusive, pistas preciosas de como se enxerga em comparação com o companheiro de quarto e qual será seu destino final:

Minha ligação com Malina consistiu, anos a fio, de encontros desagradáveis, enormes mal-entendidos e algumas fantasmagorias – quero dizer, de mal-entendidos muito maiores do que os que ocorreram com outras pessoas. Eu estava, no entanto, desde o início situada abaixo dele, e devo ter percebido cedo que ele viria a ser a minha desgraça, que o lugar de Malina já estava ocupado por Malina antes mesmo de ele entrar em minha vida. Foi-me apenas poupado, ou eu me resguardei de estar com ele cedo demais. (*Malina*, p. 12-13)

Enquanto pensa a sua relação com Malina, a personagem-narradora se dá conta de que precisa narrar a sua história, pois Malina desperta em Eu a necessidade da narrativa: “É também por isso que apenas eu tenho algo a esclarecer com ele, e sobretudo a mim mesma só posso e devo esclarecer perante ele. Malina não tem nada a esclarecer, não, ele não”. (*Malina*, p.17)

Esta narrativa não é elaborada em retrospectiva, como em PSGH, já que o tempo da narrativa é o momento presente. A temática da narrativa será retomada em subcapítulos seguintes.

A partir de então, seguem-se os capítulos. No primeiro, “Feliz com Ivan”, a personagem-narradora fala de seu relacionamento com Ivan, um húngaro que também mora na rua *Ungargasse* e trabalha na Indústria Financeira. Perto de Ivan, a narradora quer se sentir segura e feliz. Ivan corresponde a seu amor, apesar de muitas vezes dispor de pouco tempo para encontrá-la, pois viaja com frequência ao exterior. Fica evidente, neste capítulo, a dependência emocional da personagem-narradora em relação a Ivan. Ela se mostra imatura psicológica e emocionalmente, não sabe lidar com seus próprios problemas sem ajuda.

Neste mundo animista de uma semi-selvagem, vivo pela primeira vez liberta dos conceitos e preconceitos do mundo que me cerca, não mais pronta a formular uma opinião sobre o mundo, pronta apenas para uma resposta instantânea, para a choradeira e a lamentação, para a felicidade e a alegria, para a fome e a sede, pois deixei de viver por um tempo demasiado longo. Minha rica fantasia é finalmente posta em movimento através de Ivan; qualquer coisa de imenso penetrou em mim através dele e agora se irradia de mim; irradio luz sobre o mundo sem parar, que dela necessita, a partir desse único ponto no qual não só a minha vida está centrada, mas também a minha vontade de 'ser feliz', para ser novamente útil, pois gostaria que Ivan precisasse de mim, como eu preciso dele, e a vida inteira. (*Malina*, pg. 61)

Se Ivan não está, ela fala com seu companheiro de quarto, Malina, um historiador militar, um dos personagens que detém a normalidade no romance, ele se mostra sempre equilibrado. Quando a personagem-narradora procura Malina, ele sempre está lá. No entanto, Malina nunca demonstra muito interesse em Ivan e Eu sempre tenta apagar os vestígios da presença de Ivan no apartamento em que ela divide com Malina. Malina e Ivan nunca dividem o mesmo ambiente.

Que Ivan não se interesse por Malina, isso eu posso compreender. Tomo também certo cuidado para que um não se imiscue na vida do outro. Mas não consigo entender muito bem por que Malina nunca fala sobre Ivan. Ele não o menciona, nem casualmente; ele evita com extrema habilidade, ouvir minhas conversas com Ivan ao telefone ou deparar-se com ele na escadaria. (*Malina*, p. 70)

No decorrer do romance, Malina se cristaliza como alter-ego da narradora, é um personagem que pode ser lido como a versão masculina da personagem-narradora, centralizando em sua pessoa o papel de provedor da casa em que eles moram e, ainda, atuando como alter-ego de Eu. Diversas vezes, durante o romance, a personagem-narradora imagina a censura de Malina, enquanto faz algo que provavelmente o companheiro desaprová. Posteriormente será discutida a relação de Eu e Malina, em subcapítulo dedicado aos desdobramentos da personagem narradora.

Durante a maior parte do primeiro capítulo, Eu descreve seu relacionamento com Ivan. A personagem-narradora se sente tão feliz e realizada com o relacionamento que, o tempo em que não estão juntos lhe parecem apenas momentos de espera, até as horas em que voltará a viver as horas em que está com Ivan. É ele que a inspira a querer escrever sobre coisas felizes, ao invés de assassinatos e formas de morrer. Apenas nos momentos em que a personagem-narradora está com Ivan ou pensa nele, ela sente vontade de escrever ou falar sobre o que poderia escrever.

E por uma hora, liberta de tudo o que li, deito-me ao lado de Ivan e digo: Escreverei esse livro, que ainda não existe, para você, se você realmente o quiser. Mas você precisa querê-lo de verdade, querê-lo de mim, e eu nunca exigirei que você o leia. Ivan diz: Esperemos que seja um livro com final feliz. Esperemos. (*Malina*, p. 65)

No entanto, existem características de Eu que Ivan não entende, e outras, ainda, que ele não conhece. Há coisas que a personagem-narradora não divide com Ivan com medo de assustá-lo, ele não pode saber tudo sobre ela. Isto acaba por afasta-los. Eu tem problemas não resolvidos, que só consegue entender com a ajuda de Malina, são problemas relativos a sua identidade, ao seu lugar no mundo e ao propósito de sua existência e à felicidade. Tais problemas se relacionam com traumas do passado da personagem-narradora e, são o gancho para o segundo capítulo, “O Terceiro Homem” (“*Der Dritte Mann*”).

É neste segundo capítulo que se dá a conhecer a origem dos problemas e da sensibilidade exagerada da personagem-narradora. O capítulo descreve seus inúmeros sonhos. Neles e nos estados de transe, ela se lembra dos horrores da Segunda Guerra Mundial, do estupro e das câmaras de gás.

O seu pai aparece nesses devaneios, não como seu pai verdadeiro, mas, como a personificação do mundo machista e do terror nazista em si mesmo. Malina é quem apóia Eu, ao fim de cada pesadelo. É quem a desperta. Ele percebe que seus sonhos estão sendo particularmente difíceis e depois faz com que Eu tente narrá-los e analisar, por si mesma, o que eles querem dizer, como numa espécie de sessão terapêutica, extremamente dolorosa, mas necessária para que Eu chegue a um entendimento de si mesma. Isto pode ser exemplificado pelos seguintes trechos:

Malina: Ainda não tem nada a me dizer?

Eu: Algo está se delineando, também estou começando a ver uma lógica, mas não entendo nada em minúcias. Alguma coisa tem um certo lastro de verdade, por exemplo, o fato de tê-lo esperado, ou de uma vez ter descido a escada para detê-lo, a mesma história com os policiais quase confere, com a diferença que não foi você quem lhes disse para irem embora, aí há um mal-entendido, fui eu quem os mandei embora. Ou não? O medo era maior no sonho. (*Malina*, p. 167);

Eu: Ele não é meu pai. É meu assassino.

Malina não responde.

Eu: É meu assassino.

Malina: Sim, eu sei.

Eu não respondo.

Malina: Por que você sempre disse: meu pai?

Eu: Eu disse isso? Como é que pude dizer isso? Não queria dizê-lo, mas só se pode relatar o que se vê, e lhe relatei exatamente como me foi mostrado. Eu queria ainda dizer a ele o que já aprendera há muito: que aqui não se morre, que aqui se é morto. Por isso também entendo por que ele pôde entrar em minha vida. Alguém tinha que fazê-lo. Esse alguém foi ele.

Malina: Portanto, você nunca mais dirá guerra e paz.

Eu: Nunca mais.

Aqui há sempre guerra.
Sempre violência.
Sempre luta.
É guerra eterna. (*Malina*, p.189-190)

No terceiro capítulo, “As últimas coisas” (“*Von letzten Dingen*”), Eu tenta superar seus traumas e problemas através do diálogo com Malina, ao mesmo tempo em que não quer se aproximar muito dele, como fica evidente no seguinte trecho:

Eu: Você observa demais, por isso não nota nada.
Malina: É exatamente o contrário. Eu sempre notei tudo mas nunca a observei.
Eu: Eu, porém, até o deixei, temporariamente, viver a seu modo, sem amolá-lo; isso é muito mais, isso é mais generoso.
Malina: Isso eu também notei, e um dia você saberá se foi bom me esquecer ou se não seria melhor tornar a me perceber. Só que provavelmente você não terá opção, mesmo agora você não tem outra opção.
Eu: Eu, esquecê-lo, como poderia esquecê-lo? Apenas tentei, fingi, para provar-lhe que também é possível sem você. (*Malina*, 228)

Embora ela reconheça que seja relação com Ivan é possível, esta certeza é posta em dúvida. Eles se afastam definitivamente. “O belo não sai mais de mim, teria podido sair de mim, veio até mim em ondas, veio de Ivan, que é belo; conheci um único ser belo, mas ao menos cheguei a ver a beleza, uma única vez tornei-me bela através de Ivan.” (*Malina*, p. 244)

No terceiro capítulo, a personagem-narradora penetra cada vez mais em sua subjetividade e acaba se dando conta de que a linguagem e as normas de um mundo machista se opõem a todas tentativas de levar uma vida plena. Esta linguagem perpetua preconceitos e estas normas a tolhem. Ela percebe que, como mulher, não pode sobreviver aqui neste mundo e desaparece na fenda de uma parede, proclamando: “Foi assassinato”. Esta frase também se aplica ao processo de escrita, que não encontrou espaço para se desenvolver em meio a tantas regras e normas machistas. Eu escreveu sobre a dor de todas as formas de morte, de todos os assassinatos, reais ou imaginários a que foi submetida. Quem sobra, na última cena do romance é somente Malina, seu desdobramento.

Em *Malina*, o termo “*Todesarten*” ou “maneiras de morrer”, um dos temas do livro, tem diferentes significados. Primeiro é Ivan e depois Malina que tomam uma folha de papel da narradora sem nome e escrevem por cima de suas palavras. Trata-se de um livro escrito de uma maneira confessional, quase implorante e fala sobre diversas maneiras estranhas de morte, do assassinato de Eu, a heroína da narrativa. A primeira vez que o termo *Todesarten* aparece é durante um encontro entre Ivan e Eu:

Como Ivan vem, apronto-me num instante; as cópias das cartas ainda estão espalhadas, e uma única vez Ivan pergunta o que estou fazendo tanto, e eu digo: Ah, nada; fico tão sem jeito que ele não pode deixar de rir. Não são as cartas que lhe interessam, mas sim uma folha inofensiva na qual se lê Três assassinos, e Ivan a coloca novamente onde estava. Ivan geralmente evita, mas hoje pergunta: O que significam estes papéis? pois esqueci algumas folhas sobre a poltrona. Ele pega mais uma e lê, com ar divertido: Espécies de morte. E numa outra descobre: A escuridão egípcia. Esta não é sua letra, foi você quem escreveu isto? Como não respondo, Ivan diz: Isto não me agrada, já pensei em algo semelhante, e todos esses livros estão por aí em sua cripta, na verdade ninguém os quer, por que só há livros assim? (*Malina*, p. 42- 43)

Segundo Karl Krolow, crítico de Ingeborg Bachmann, este é um livro sobre a solidão e o abandono nos relacionamentos amorosos. As opiniões a respeito do romance são contraditórias, os críticos se dividiram entre críticas de que ele seria ultrapassado e demasiado autobiográfico. Entretanto, *Malina* não é ultrapassado se considerarmos a explosiva carga emocional e subjetiva.

É impossível não levar em conta os detalhes autobiográficos. Como a autora Ingeborg Bachmann, a heroína do romance é uma escritora celebrada. O lugar de nascimento de ambas é Klagenfurt. Ambas estudaram Filosofia e Direito e têm uma lista substancial de leitura e filósofos que as influenciaram: Kant, Locke, Leibniz, Hume, os filósofos pré socráticos, Freud e Jung. Silvana Baroni, diz que as similaridades entre a vida de Ingeborg Bachmann e a personagem-narradora de *Malina* são um artifício consciente usado por Bachmann, que admitiu ter escrito um tipo de autobiografia, no entanto, sem deixar de ressaltar que não seria uma autobiografia comum, mas, sim, uma biografia de uma aventura espiritual, imaginária. (BARONI, 1997, p. 64).

O conceito de mundo interior, dentro de *Malina*, oferece uma concepção do romance. Mundo interior não diz respeito somente à narrativa interior, mas, também, ao espaço de ação da narrativa, que se passa praticamente a portas fechadas, no apartamento de Malina e da personagem-narradora ou, em sua psiquê. A temática básica do livro é a problematização do próprio interior. Em outras palavras, o tema do romance é o questionamento da fragmentação do eu, que desiste de falar e até mesmo de viver por razões que são representativas de si mesmo. Pode-se entrever o sentimento de opressão e desistência, apoderando-se da personagem-narradora neste trecho de diálogo com Malina:

Malina: Isso é megalomania. Assim você só passa de uma mania a outra.
Eu: (sem licença) Não. Agir é o mesmo que não agir, caso as coisas continuem assim como você está me mostrando. Não será, pois, uma mania crescente, e sim decrescente.

Malina: Não. Você cresce no todo, e se parasse de ponderar, se não se pesasse mais, poderia crescer ainda mais, sempre mais.

Eu: (tempo) Crescer em quê, se não se tem mais força?

Malina: Cresce-se em susto.

Eu: Portanto, eu o assusto.

Malina: Não a mim, mas a você, sim. É a verdade que causa esse susto. Mas você poderá seu autocontemplar. Quase não estará mais envolvida. Quase não estará mais aqui.

Eu: (abandonandosi) Por que não aqui? Não, eu não o entendo! Mas então não entendo mais nada... Eu teria de eliminar a mim mesma!

Malina: Você só poderá ser útil a si mesma na medida em que se prejudicar. Este é o início e o fim de todas as lutas. Agora você se prejudicou o suficiente. Isso lhe será muito útil. Mas não a você, como pensa. (*Malina*, p. 250)

O tema parece quase incrível – o amor por Ivan evoca, na personagem-narradora, a sensibilidade feminina daquela que escreve sofrendo e até destruindo sua vida. A sensibilidade do eu é descrita detalhadamente e várias vezes a narradora confessa a fraqueza de seu comportamento. Pode-se entender, a partir do segmento abaixo, a importância de Ivan para Eu e para a manutenção de uma estabilidade em sua vida:

De manhã cedo, deixo-me cair na cadeira de balanço e fixo o olhar na parede, que apresenta uma fenda; deve ser uma fenda antiga, que agora se alarga ligeiramente porque não tiro os olhos dela. É tão tarde que já poderia telefonar eventualmente, e levanto o fone e quero dizer: Você já está dormindo? Mas ocorre-me ainda que eu deveria perguntar: Você já acordou? Mas hoje me é demasiado difícil dizer bom-dia, e ponho suavemente o telefone no gancho; aquele odor está tão presente em todo o meu rosto que tenho a impressão de estar agora enterrada no ombro de Ivan, no odor que para mim é o cheiro de canela e que, sonolenta, me mantinha desperta, porque era o cheiro único, o cheiro imprescindível à minha respiração. A parede não cede, ela não quer ceder, mas vou forçá-la a se abrir onde tem esta fenda. Se Ivan não telefonar imediatamente, se ele nunca mais telefonar, se ele só telefonar segunda-feira, o que farei então? Não foi uma fórmula que moveu o Sol e as outras estrelas, eu é que consegui movê-las, no tempo em que Ivan estava próximo, não apenas para mim, não apenas para ele, também para os outros, e preciso narrar, vou narrar, em breve não haverá mais nada que me perturbe a lembrança. Apenas a história de nós dois, Ivan e eu, já que não temos nenhuma, jamais poderá ser narrada; portanto não haverá 99 vezes amor nem revelações sensacionais das alcovas austro-húngaras. (*Malina*, p. 255)

O mundo exterior que tornou a personagem-narradora hipersensível não é completamente destituído de sentido, mas é intolerável, desde o fim de seu relacionamento com Ivan. Somente ele neutraliza a sensibilidade de Eu, possibilitando sua existência.

É digno de nota que Ingeborg Bachmann retrate o amor entre Ivan e Eu sem adição de erotismo. Ivan se derrama sobre Eu, que se torna o eu descoberto em contraposição ao eu permitido. Eu se exclui do mundo, completamente, para se sentir viva, precisa finalmente aprender a lidar com o lado negativo de seu comportamento. Desde que Eu se entrega a seus sentimentos não espontâneos, tende a refletir e racionalizar suas emoções, intelectualizá-las, inflá-las. Só o

relacionamento da personagem-narradora com a exclusividade do amor, vale a pena ser vivido, como pode-se depreender do trecho citado anteriormente.

Pode-se perceber que a estrutura deste romance é muito complexa, misturando vários gêneros textuais como diálogo, referências espaciais, temporais como em um drama, ópera, carta e narração. Em determinado momento, o leitor parece estar diante de um livro cuja temática seria um triângulo amoroso, em outro, diante de um romance policial ou, ainda, sentir-se diante de um romance lírico, com uma forte vertente psicológica. Em relação a este romance, não se pode falar em exclusividade de interpretação ou explicação do romance, uma vez que a descontinuidade narrativa e as enormes lacunas a serem completadas abrem margem para uma série de interpretações.

No próximo subcapítulo serão analisadas questões pertinentes à linguagem na literatura de Ingeborg Bachmann, detendo-se especialmente em *Malina*.

2.2 A linguagem em Ingeborg Bachmann

Como foi dito no subcapítulo anterior, a princípio, *Malina* teve uma recepção difícil, por se tratar do primeiro romance publicado por Ingeborg Bachmann, pois, tanto o público quanto a crítica estavam acostumados uma Bachmann poetisa. A mudança de gênero, certamente deixou-os confusos e incomodados.

Embora houvesse esse sentimento de rejeição inicial à mudança de gênero, a escritora nunca escreveu somente poesia. Bachmann também já havia criado diversos contos, peças radiofônicas e libretos de ópera.

Conforme também já foi caracterizado no primeiro subcapítulo, Holger Pausch afirmou que Bachmann não teria nunca se libertado de temas recorrentes em sua literatura nos diversos gêneros textuais dentre os quais transitava. Pode-se entender essa repetição temática como uma investigação das possibilidades e limites da narrativa ficcional e como uma busca de uma identidade feminina, sem dúvida temáticas e repetições caras também à literatura clariceana.

Ruth Röhl, em sua tese sobre *A Dimensão Mitopoética na Prosa de Ingeborg Bachmann* (1980) identifica o anseio pela plenitude e a consciência do fragmentário como as duas constantes da literatura contemporânea mais visíveis nas obras de Bachmann. Segundo a estudiosa, Bachmann busca resgatar o homem através da

literatura, fazendo com que ele se reconcilie com a totalidade perdida, além de opor-se a esta nova realidade fragmentária.

Foi nas preleções sobre Poética, realizadas, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main, entre 1959 e 1960, que Ingeborg manifestou suas posições em relação à literatura. Em “*Fragen und Scheinfragen*”, ela confere à literatura uma “tarefa utópica”, de educar os leitores “a uma nova percepção, a um novo sentimento, a uma nova consciência” (BACHMANN, 1978, p. 195), o que levaria estes leitores a modificarem suas atitudes, face à realidade vigente. Para Bachmann, o pensamento crítico, além de se encontrar na origem da obra literária, deveria também encontrar um eco no leitor, “produzindo nele um abalo de cunho cognitivo e moral.” (RÖHL, 1980, p. 2). Esta posição fica evidente nas seguintes passagens de Bachmann:

Pois as grandes realizações verdadeiramente desses últimos cinquenta anos, que tornaram evidente uma nova literatura, não nasceram porque estilos foram experimentados exaustivamente, nem porque tentou-se expressar-se de uma forma ou de outra ou porque quis-se ser moderno, mas sim, sempre aí, onde antes de cada conhecimento um novo pensamento como um explosivo que acendeu a centelha, onde antes de cada moral formulável, estava um impulso moral grande o suficiente, uma nova possibilidade ética/moral para conceber e para experimentar²²(BACHMANN, 1978, p. 191) (tradução da autora)

. Com uma nova língua, a realidade sempre se encontrará lá, onde um esforço intelectual se dá e não onde se tenta inovar a língua como se a própria língua pudesse incitar o conhecimento e dar a perceber a experiência, a qual nunca se teve. Somente onde se trata com ela, a fim de que ela se sinta moderna, e a se vinga logo e expõe o objetivo.(BACHMANN, 1978, p. 199.)²³ (tradução da autora)

Admitindo as seguintes afirmações de Ingeborg Bachmann, pode-se entender o destaque que a autora dá ao “nível transverbal da mensagem literária”(RÖHL, 1980, p. 2). Ruth Röhl explica essa ênfase nos seguintes termos: “Ou seja: a realidade não pode ser captada apenas através de uma renovação da linguagem, mas sim quando o texto impele o leitor a um reconhecimento de cunho moral.” (RÖHL, 1980, p. 2). Isto também esclarece a recusa de Bachmann em enxergar na

²² Denn die wirklich grossen Leistungen dieser letzten fünfzig Jahre, die eine neue Literatur sichtbar gemacht haben, sind nicht entstanden, weil Stille durchexperimentiert werden wollten, weil man sich bald so, bald so auszudrücken versuchte, weil man modern sein wollte, sondern immer dort, wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoss gab-, wo vor jeder formulierbaren Moral, ein moralischer Trieb gross genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen.

²³ Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anföhl, rächt sie sich bald und entlarvt sie Absicht

arte uma função apenas estética. A autora considera que, este tipo de arte, vista como meramente estética, torna-se inócua, como pode-se ver no seguinte trecho: “Apenas para possibilitar o prazer estético de algumas composições/criações difíceis, a fim de despertar a compreensão estética – esse meio de proteção contra a arte, a fim de neutralizá-la-, não pode ser o ofício”. (BACHMANN, 1978, p. 199).²⁴ (tradução da autora)

É evidente, em toda a produção literária de Bachmann, a tentativa da autora de educar o homem, “no duplo sentido de conscientizá-lo das limitações de seu mundo e de despertar nele o anseio por superá-las” (RÖHL, 1980, p. 2).

As concepções de literatura de Ingeborg Bachmann se relacionam com o fascínio que a filosofia de Wittgenstein exerce sobre escritora. Pode-se ver de maneira clara a influência das idéias do filósofo a respeito da linguagem na literatura de Bachmann. Para clarificar esta influência, faz-se necessário uma breve explanação das idéias de Wittgenstein, contidas em seu *Tractatus Logicus Philosophicus* (1921).

Wittgenstein investiga a relação da linguagem com o mundo. Quer falar do que se pode ou não dizer através da linguagem. Para ele, a linguagem serviria para descrever a realidade no sentido empírico e os problemas filosóficos seriam derivados dos problemas da linguagem.

A linguagem seria, então, um modelo, capaz de fazer uma reconstituição dos fatos como eles podem acontecer e não necessariamente como aconteceram. Compreende-se o sentido da linguagem, quando se ouve uma sentença, e se compara essa sentença com a realidade, a fim de verificar se ela é ou não verdadeira. Nas proposições em seguida, isto é exemplificado:

2.021 Os objetos constituem a substância do mundo. Por isso não podem ser compostos.

2.0211 Se o mundo não tivesse substância, ter ou não sentido de uma proposição dependeria de ser ou não verdadeira uma outra proposição.

2.0212 Seria então impossível traçar uma figuração do mundo (verdadeira ou falsa). (WITTGENSTEIN, 1994, p. 13)

Para o filósofo, existiria uma estrutura (lógica) da linguagem que representaria o mundo. Como é possível que nossa linguagem faça sentido? O significado reside na correspondência entre linguagem e realidade. Em última instância, o que

²⁴ Bloss um den Kunstgenuss einiger schwieriger Gebilde zu ermöglichen, um Kunstverständnis zu erwecken – dieses Vorbeugungsmittel gegen die Kunst, um sie unschädlich zu machen - , kann dieses Amts nicht sein

Wittgenstein faz é refletir sobre o que é o mundo. Considerando-o como tudo aquilo que é efetivo, que pode ser descrito através de sentenças e proposições. Porém, somos nós que damos sentido ao mundo através da linguagem, que o organizamos. A figuração, então, representaria um modo como a realidade pode ser, mas não é modelo da realidade como ela é. Pode-se exemplificar isto com as seguintes proposições do *Tractatus*:

2.201 A figuração afigura a realidade ao representar uma possibilidade de existência ou inexistência do estado de coisas.

2.202 A figuração representa uma situação possível no espaço lógico.

2.221 O que a figuração representa é o seu sentido. (WITTGENSTEIN, 1994, p. 13)

A linguagem é vista como um produto do eu, e a lógica da linguagem não nos é dada até que tenhamos que analisá-la. Os limites da linguagem de cada um são os limites de sua percepção do mundo e sua vida de cada sujeito está ligada ao limites de sua percepção. Mas o sujeito que descreve o mundo não pode modificá-lo, justamente porque o descreve. Na parte 5 do *Tractatus*, “Sujeito e vontade”, Wittgenstein clarifica o papel da linguagem e dos seus limites.

5.6 Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo.

5.61 A lógica preenche o mundo; os limites do mundo são também seus limites. Na lógica, portanto, não podemos dizer: há no mundo isso e isso, aquilo não. Isso aparentemente pressuporia que excluímos certas possibilidades, o que não pode ser o caso, pois, do contrário, a lógica deveria ultrapassar os limites do mundo: como se pudesse observar esses limites também do outro lado. O que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco, podemos dizer o que não podemos pensar.

5.62 Essa consideração fornece a chave para se decidir a questão de saber em que medida o solipsismo é uma verdade. O que o solipsismo quer significar é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode dizer, mas que se mostra. Que o mundo seja meu mundo, é o que se mostra nisso: os limites da linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites do meu mundo.

5.621 O mundo e a vida são um só.

5.63 Eu sou meu mundo. (O microcosmo).

5.632 O sujeito não pertence ao mundo, mas é um limite do mundo. (WITTGENSTEIN, 1994, p.67-68)

As proposições acima podem ser facilmente relacionadas à literatura de Ingeborg Bachmann, especialmente ao romance *Malina*. A personagem-narradora do romance se mostra como sendo o seu próprio mundo, tudo o que ela descreve acontece a partir dela, dos seus sentimentos e sensações e, quando ela falha em descrever, é porque atingiu os limites de seu mundo, atingindo assim, também, os limites de sua linguagem.

Outra característica da literatura de Ingeborg Bachmann é o caráter engajado de suas obras. Sem ser explícita ou panfletária, seus textos tocam em temáticas

como o passado nazista da Áustria e a sua participação na Segunda Guerra, os conflitos femininos com a sociedade vigente, com sua família e seu parceiro, também a busca da identidade dentro dessa sociedade tão inóspita para as mulheres. Apesar de não ser considerada uma autora feminista, muitas das temáticas abordadas por Bachmann foram desenvolvidas anos mais tarde por autoras de cunho feminista. Rosvitha F. Blume, em seu artigo sobre a *Literatura Alemã de Mulheres e o Novo Movimento Feminista*, fala sobre a importância de Bachmann para a literatura feminista alemã:

Em sua obra denota-se a problematização do relacionamento entre os sexos de uma perspectiva feminina, que busca uma nova compreensão da mulher a respeito de si mesma e novas possibilidades de expressão. Na análise de Bartsch (1983, p. 87/88) a oposição exemplar entre masculino-racional e feminino-emocional, o fracasso de uma integração entre razão e emoção, bem como a finalização, a volta às amarras sociais vigentes ou a mortificação perpassam a prosa de Ingeborg Bachmann, não só especificamente os contos de mulheres. (BLUME, 2000, p. 74)

O próximo passo, neste subcapítulo será demonstrar onde se encaixam estas constantes da literatura e linguagem de Ingeborg Bachmann no romance *Malina*. A linguagem em *Malina* não aparece somente como mais um instrumento de opressão feminina. Durante o tempo em que se relaciona com Ivan, a personagem-narradora ama a linguagem, o amor faz com que ela queira escrever, inspire-se, torne a ver beleza nas palavras. A relação com Ivan provoca em Eu a experiência com a linguagem.

Ela e Ivan desenvolvem um sistema de comunicação. No uso da linguagem, que pode ser ora fraco, ora retórico, Ingeborg Bachmann mostra o amor crescente entre Eu e Ivan. Depois do domínio de um certo grupo de frases, novas frases começam, ingênuas e curtas. Em alguns momentos do romance, a personagem-narradora fala sobre a criação de frases feitas por ela e Ivan:

Temos, Ivan e eu, um feixe inteiro de frases a respeito de cansaço, pois muitas vezes ele está terrivelmente cansado, embora seja muito mais jovem que eu, e também eu estou muito cansada. (*Malina*, p. 58)

As frases finais costumam ser cercadas por uma aura mútua de proibição e a maior parte dos registros é de conversas ao telefone:

Por que é que você, eu tentei
Foi de repente, era urgente, acabo de
Aconteceu algo? sim, tivemos, eles mandam lembranças
Também tive um tempo maravilhoso, foi muito
Mas você sempre, não sei se há jeito
É mesmo uma pena, mas infelizmente preciso

Preciso terminar, precisamos imediatamente
 Você me mandou um postal, ainda não, então
 Vou escrever para a Ungargasse, sim, sem falta
 Também não é tão importante, se você puder
 Claro que posso, cuide-se, não me deixe
 Não, claro que não, agora preciso terminar (*Malina*, p. 139)

A atração que sentem não vem do amor um pelo outro, mas do sistema de comunicação que utilizam. Aqueles que se amam precisam comunicar isto, o amor, mas a linguagem é utilizada de forma particular, quando se trata de relacionamentos, neste romance. É a linguagem que liga a um determinado sistema de signos semióticos todos os significados, podendo, assim, formar com eles novos significados. Na linguagem de Bachmann, não se vê o motivo pelo qual as pessoas se atraem ou repelem. Durante o romance, temos a impressão de que a personagem-narradora quer conquistar Ivan pelo uso da linguagem. Ela pretende escrever um livro belo para ele e faz outras afirmações, ligando o sentimento por Ivan à linguagem:

[...] não cesso de ter esperança, de mendigar, de acreditar ter ouvido uma frase não apenas motivada pelo cansaço, uma frase que me assegure no mundo, mas em torno de meus olhos algo se contrai, a secreção das glândulas é tão insignificante que não basta sequer uma lágrima no canto dos olhos. Será que uma frase é suficiente para segurar alguém que está perdido? Deveria haver um seguro que não fosse desse mundo. (*Malina*, 59)

Quando Eu se separa de Ivan, a narradora a coloca em silêncio e no processo de se silenciar, o eu-narrador perde sua existência. Eu não se silencia voluntariamente, ela é silenciada pela inabilidade de lidar com seus próprios problemas, além de se dar conta de que a linguagem não é suficiente para expressar todo o seu sofrimento, como pode-se constatar a seguir:

A palatal da linguagem. Sei ainda as palavras, há muitos anos elas estão se enferrujando em minha língua, ou que mal consigo engolir, mal consigo expelir. No fundo, não são as coisas que com o tempo fui deixando de comprar ou ver, são as palavras que as expressam que não consigo mais ouvir. (*Malina*, p. 259)

O entendimento desse evento é associado com a figura-chave do romance, o personagem Malina. Assim como Eu está ciente de que a separação de Ivan irá acontecer, também está convencida de que nunca perderá Malina. Quando o romance entre Eu e Ivan começa a esfriar, pode-se perceber as tentativas de Malina em fazer com que a personagem-narradora se “cure” dos seus traumas, através dos diálogos nos quais ele a faz contar seus sonhos e interpretá-los. Quando as narrativas oníricas cessam, os diálogos têm como tema a própria noção de

identidade da personagem-narradora. Malina frequentemente indaga Eu sobre seu crescimento, sobre suas aspirações e seu desenvolvimento, sem se esquecer de falar sobre suas feridas passadas, desejando também curá-las.

No começo de seus diálogos com Malina, os temas são os terríveis sonhos nos quais revivia os horrores da guerra e da dominação masculina. A seguir, a temática passa dos diálogos para a própria personagem-narradora e as suas percepções de identidade, as quais dão um novo fôlego a Eu, ainda que ela pareça estar longe de chegar ao cerne da sua identidade:

Malina: Seria uma aventura, será a sua aventura mais perigosa. Mas ela já começou.

Eu: (tempo) Exatamente, ela começou há muito tempo, há muito já era a vida. (vivace) Sabe o que acabo de ver em mim? Que minha pele não é mais como antes, que está simplesmente mudada, embora não possa descobrir uma ruga sequer a mais. Elas continuam sendo as mesmas que adquiri aos 20, apenas tornaram-se mais profundas, mais exatas. Será isso um sinal? E o que significa? De uma maneira geral, sabe-se para onde isso leva: para o fim. Mas para onde isso nos leva? Em que rostos vincados desaparecemos, você e eu? Não é o envelhecer que me causa estranheza, mas a desconhecida que sucederá a uma desconhecida. Como serei então? Pergunto-me como se perguntava antigamente o que viria depois da morte, com um ponto de interrogação igualmente grande e, no entanto, absurdo, pois é impossível imaginar isso. Racionalmente também não consigo imaginar nada relacionado a isso. Só sei que não sou mais como fui, nem um pingo mais conhecida, nem um pingo mais próxima. Sempre uma desconhecida sucedendo a outra desconhecida. (*Malina*, p. 235-236)

Por último, os diálogos se voltam para o modo como a personagem-narradora lida com seus problemas. As últimas conversas com Malina se tornam exaustivas para Eu. Aliando-se ao seu afastamento de Ivan, Eu se torna reclusa e cada vez mais silenciosa. A vontade de narrar o que lhe aconteceu, expressa nas primeiras páginas do romance, desaparece por completo. Ela não deseja conversar com Malina e, na ausência de Ivan, não há mais o que dizer:

Malina: Não acredito em uma só palavra do que diz, acredito apenas em todas as palavras juntas.

Eu: (dolente) Não me deixe! (cantabile assai) Você, deixar-me! (senza pedale) Eu queria narrar mas não o farei. (mesto) É só que você me perturba em minha lembrança. (tempo giusto) Assuma, pois as histórias que fazem a grande história. Tire-as de mim. (*Malina*, p. 267)

A relação que se pode fazer entre a filosofia de Wittgenstein e *Malina*, é relacionar a postura da personagem-narradora diante da linguagem, que se assemelha às proposições do *Tractatus Logico-Philosophicus*. A todo momento, Eu, enquanto escritora, esbarra nos limites de sua própria linguagem, achando, desta maneira, um limite para a sua vida e para o seu mundo. A partir de um certo ponto,

Eu não encontra mais caminhos que possa seguir. Toda a lógica de Eu se dá através de sua linguagem, que, como já foi comentado, encontra a sua fase fecunda durante o relacionamento com Ivan. Após o término deste relacionamento, a personagem-narradora se torna cada vez mais quieta e consciente da impossibilidade de basear sua existência em sua linguagem. Pode-se ver a seguir, nos momentos finais do romance, a desilusão de Eu e as inúmeras ocasiões em que o silêncio está presente:

Era uma vez uma princesa, era uma vez os húngaros cavalgando, vindos do país imenso, lá nos confins do inexplorado , era uma vez o Danúbio e salgueiros cochichando , era uma vez um ramo de lírios vermelhos e um manto negro... Meu reino, meu reino da Ungargasse, que tive em minhas mãos mortais, meu reino maravilhoso, agora não maior do que a chama que começa a arder , enquanto o resto da água vai pingando pelo filtro... Preciso cuidar para que não caia com o rosto sobre a chapa do fogão, para que não me mutile, não me queime, pois senão Malina teria de telefonar à polícia e ao pronto-socorro, ele teria de admitir sua negligência pelo fato de uma mulher ter se queimado em sua casa. Ergo-me, o rosto ardendo em brasa da chama, na qual, à noite, tantas vezes coloquei pedaços de papel, para não queimar algum escrito, mas para obter fogo para um último e derradeiro cigarro. Mas eu não fumo mais, hoje deixei esse hábito. Ainda posso repor o botão no zero. Era uma vez, mas não me queimo, eu me endireito, o café está pronto, a cafeteira está tampada. Estou pronta. De uma janela do pátio vem uma música, qu'il fait bon, fait bon. Minhas mãos não estão tremendo, levo a bandeja para a sala, sirvo o café, obediente como sempre, coloco duas colheres de açúcar na xícara de Malina e nenhum açúcar na minha. Sento-me em frente à Malina, o silêncio é sepulcral, tomamos nosso café. O que há com Malina? Ele não agradece, não sorri, não quebra o silêncio, não propõe nada para esta noite. É, porém, seu dia de folga, e ele não quer nada comigo.

Fito os olhos de Malina, mas ele não levanta os seus. Levanto-me e penso que, se ele não disser algo imediatamente, se não me detiver, será assassinato e me afasto, porque não consigo mais dizê-lo. Não é mais tão horrível, apenas nossa separação é mais terrível que qualquer conflito. Vivi em Ivan, morro em Malina. (*Malina*, p. 269-270)

Ao longo deste subcapítulo, pode-se comprovar como o estilo de escrita de Ingeborg Bachmann e suas influências se encaixaram na escritura do romance *Malina*, um romance híbrido, que contém em si diversos textos de outros gêneros textuais. Pode-se dizer que um romance como *Malina*, estava na vanguarda do que seria comum na literatura pós-moderna. Além disso, tem-se a marcada influência da filosofia de Wittgenstein, o famoso filósofo da linguagem austríaco, sugerindo o papel que a própria linguagem desempenha neste romance.

2.3 História, memória e narração em Malina

No subcapítulo anterior pôde-se examinar a forma como Ingeborg Bachmann trabalha com a linguagem e como trabalhou a linguagem mais especificamente em seu único romance *Malina*, terminado e publicado em vida. Além disso, pôde-se

perceber como o filósofo Wittgenstein, com suas ideias acerca da linguagem, influenciou diretamente tanto a obra de Bachmann quanto o romance analisado.

Neste subcapítulo, pretende-se entrecruzar as noções de memória, rememoração, história e narração, na filosofia de Walter Benjamin, com os escritos em prosa de Ingeborg Bachmann. Devido ao contexto histórico em que viveram Benjamin e Bachmann, as teorias de Benjamin acerca de história, memória e narração e a relação que mantêm entre si são facilmente aplicadas à obra de Bachmann, escritora que acreditava, assim como Benjamin, que uma das tarefas do escritor (ou do artista) é não perder de vista o passado e narrá-lo para que aprendamos com os erros deste passado e não os repitamos. Esta rememoração traria então uma espécie de redenção pela consciência que ela desperta.

Ingeborg Bachmann, como já apontado, viveu de 1929 a 1971, por isso, acompanhou tudo o que precedeu a Segunda Guerra Mundial, sobreviveu à guerra e pôde fazer críticas contundentes no pós-guerra. Ela é considerada uma escritora com crítica linguística e consciência, interessada na língua e na forma, cujos textos são apresentados de forma ousada, lúdica, além de serem, também, excêntricos e rigorosos. Além disso, é frequentemente lembrada pela insistência em tematizar os sentimentos e os sonhos pessoais, também de cunho político, sem, no entanto, elevar a política ao seu tema explícito.

Essencial para a análise e compreensão de *Malina* são alguns conceitos explicitados na filosofia de Walter Benjamin. Em suas Teses sobre o conceito de História, Benjamin busca resgatar os solapados da história para a constituição do presente. Ele crê que a história quer se desenhar em função do presente, no entanto, sem esquecer-se do seu passado (de todo o passado, todos os detalhes e pontos de vista). É necessário que haja uma hermenêutica do passado.

Para que possa haver uma redenção da humanidade, é preciso que se recupere a consciência do passado, não somente através da sua contemplação mas de ação.

[...] nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não fomos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que

elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. (BENJAMIN, 1994, p. 222 -223)

A emancipação somente virá através da consciência das injustiças que já foram praticadas, isto é, quando seja possível ouvir e pesar não só a “história dos vencedores”, mas, também, a dos excluídos, a dos à margem, a dos perdedores. Se rememorar o passado for uma tarefa bem sucedida, tem-se então a ideia de memória. No entanto, esta memória poderá fazer justiça ou se restringirá a somente atualizar o quadro de injustiças do passado? Memória e rememoração exigem ação. Na falta de ação, as pessoas são coniventes com as injustiças praticadas no passado. Para que a história deixe de ser excludente, qualquer fato, grande ou pequeno, é importante. Benjamin pensa que a história deve ser o ponto de encontro de todo o passado e não a propagação do que é bárbaro violento e injusto: “Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isto quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.” (BENJAMIN, 1994, p. 223)

O cronista tem então o papel fundamental de não deixar escapar nenhum detalhe, ele precisa apreender a totalidade da história porque é através desta recuperação que se dá a possibilidade de redenção do presente. Desta maneira, todos estarão salvos, pois, a salvação, a que Benjamin se refere, não pressupõe um julgamento do indivíduo. Esta salvação será coletiva, uma vez que todos estarão conscientes da importância da rememoração e, portanto, redimidos de seu passado. Não se trata, no entanto, de tornar todos iguais, mas de fazer o mundo menos excludente. É necessário que se recupere o lugar daqueles que foram oprimidos: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.”(BENJAMIN, 1994, p. 224)

Mesmo dentro das lutas de classe, da teoria e da cultura, já podem existir críticas ao opressor, ainda que de forma disfarçada. O pensador da história precisa saber recolher os dejetos da história e pô-los em ação. Essenciais para este “pensar a história” são a memória e a consciência da cultura como um instrumento de poder e potência muito importante. O passado passa como um lampejo, veloz. Ele se liga esteticamente ao fragmento: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”(BENJAMIN, 1994, p. 224).

Não se pode inverter e colocar o oprimido no lugar do opressor. É necessário ver as várias facetas de um mesmo momento: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. (BENJAMIN: 1994, p. 224)

O sujeito não pode conformar-se, a consciência do perigo é essencial para o entendimento de que o opressor está sempre à espreita. A cultura e o progresso são dois dos maiores instrumentos de manipulação do ser humano, o progresso mata e mecaniza em nome de um bem comum. A estrutura opressora precisa ser vigiada e vencida, através da ação. A tarefa do historiador é de proteger os mortos: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”. (BENJAMIN, 1994, 224 – 225).

Quando, por exemplo, em uma guerra, um país é derrotado e o controle é assumido pelo vencedor, a primeira coisa que os novos governantes fazem é solapar uma cultura à outra já existente, institucionalizar a sua história e descartar a já existente, o que faz com que, tudo que havia no país conquistado, inclusive os mortos, estejam em perigo de desaparecer, de serem trocados e de que sua memória se esvaia. Em nome de um progresso, prédios serão derrubados, monumentos depredados e novos serão construídos, erigidos, em nome e em honra dos vencedores. Todo documento de cultura se torna, então, prova viva da barbárie. Esta é a crítica que Benjamin faz ao socialismo e ao materialismo histórico, que se tornou um regime totalitário como todos os outros, não agregador de cultura. Os chefes de estado socialistas se identificaram com o papel de opressores. É preciso, então, que se esqueça o discurso dos vitoriosos, para que se possa ver a história como um todo:

A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o

processo de transmissão de cultura.” (BENJAMIN, 1994,p. 225)

Benjamin retira o progresso do lugar de resposta para os problemas, porque, hasteando a bandeira do progresso, em prol de um futuro melhor, cometem-se barbáries e se propaga a violência. E quanto ao presente? Benjamin afirma que “Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica.”(BENJAMIN, 1994, p. 226)

Na tese nove, o filósofo alemão alude a um quadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, colocando-o como o Anjo da História:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

O conceito de história e memória está, também, intimamente ligado ao da narração. É também Walter Benjamin que chama a atenção para o declínio da narração no século XX. Compreendida como única fonte de perpetuação de conhecimento, sabedoria, mitos e lendas, a narração sempre esteve ligada à memória. Algo que é narrado está sendo lembrado e não será esquecido, enquanto houver quem narre. No século passado, não somente o conceito de narração se modificou como também o de experiência, ou seja, o conceito daquilo que era preciso para que se tivesse o que narrar. Como diz Jeanne Marie Gagnebin: “Benjamin situa neste contexto o surgimento de um novo conceito de experiência, em oposição àquele de Erfahrung (Experiência), o do Erlebnis (Vivência), que reenvia à vida do indivíduo particular, na sua infável preciosidade, mas também na sua solidão”.(GAGNEBIN, 1999, p. 59).

Com as suas vidas dominadas pela técnica e pela maquinaria do progresso, as experiências comuns compartilhadas ficaram em segundo plano diante das experiências individuais.

A experiência da guerra também contribuiu para o declínio da narração.

Frente aos horrores experimentados na guerra, os soldados voltaram mudos, sem o que dizer o que compartilhar. Com a Primeira e a Segunda Grande Guerra vieram sofrimentos e horrores impensáveis, incomunicáveis, que deram origem a um novo tipo de narração.

O que se opõe a essa tarefa de retomada salvadora do passado não é somente o fim de uma tradição e de uma experiência compartilhadas; mais profundamente é a realidade do sofrimento, de um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis, que não pode dobrar-se à junção, à sintaxe de nossas preposições. (GAGNEBIN, 1999, p. 63)

Benjamin não resolve a questão de como narrar este incomunicável do horror. Não nos diz como seria essa narração que redimiria nosso passado. É então que se evidencia a rememoração não só da história e do que fora narrado pelos vencedores mas, daqueles à deriva, dos que tomam uma consciência dolorosa do seu passado e o rememoram para que ele não se repita infinitamente.

Antes de se expor a importância das idéias de Walter Benjamin na literatura de Ingeborg Bachmann, convém explicar a situação da Áustria após a Segunda Guerra. A memória coletiva da Áustria convenientemente esqueceu – ou ao menos se esforçava para esquecer as atrocidades cometidas durante a guerra, para a construção de uma “nova Áustria”. Antes da eclosão do Terceiro Reich, a Áustria era assolada pelo socialismo. Foi um período violento de greves e reivindicações. Quando Hitler assumiu o poder, a Áustria foi anexada à Alemanha e, assim como seus vizinhos, foi encantada pelas palavras e promessas de crescimento feitas pelo Führer. Após o fim da guerra, tanto a Áustria quanto a Alemanha se envolveram numa frenética tarefa de reconstrução. E, enquanto a juventude alemã questionava seus pais pela conivência com as atrocidades praticadas diariamente durante o regime nazista, a Áustria se colocava no papel de primeira vítima de Hitler e alocou os aliados, posicionando-se como politicamente neutra, durante a Guerra Fria, menos preocupada em lembrar seu passado recente do que promover a nostalgia do Império Austro – Húngaro.

Ingeborg Bachmann trata, em seu romance *Malina*, das consequências enfrentadas pelo sujeito, quando sua memória individual é abafada pela construção de uma nova memória coletiva, em que o seu passado precisa ser abafado para que uma nova pátria reemerja.

Karen Remmler, em seu livro sobre a Correspondência entre o conceito de rememoração em Walter Benjamin e a as “formas de morrer” de Ingeborg

Bachmann, sustenta que Bachmann compara as consequências de reprimir o passado no presente com a deficiência resultante na comunicação da memória pessoal: “Em seus últimos trabalhos em prosa, ela expressa a dor causada pela separação psicológica da memória pública e individual, uma dor que se aproxima do olhar fixo e melancólico do anjo da história de Benjamin sobre os detritos da história²⁵” (REMMLER, 1996, p.3)(tradução da autora)

As formas de morte, que aparecem no segundo capítulo de *Malina*, “O terceiro homem”, e em outros dois livros inacabados de Bachmann, contextualizam o processo pelo qual a ideologia fascista se tornou uma prática de assassinato.

Este texto demanda que escritores e historiadores testemunhem a falta de memória histórica da barbárie “civilizada” e da opressão no século XX. Benjamin lamenta, por exemplo, a inabilidade dos Sociais Democratas ou dos comunistas de desobstruir a concepção de história orientada pelo progresso que leva a inação para impor o fascismo. Na sua escrita, Bachmann, que viveu durante a guerra e ouviu em primeira mão as contas do Shoah, retrata as estruturas de opressão fascista internalizadas e seus efeitos na habilidade dos seres humanos de se lembrarem de experiências históricas subjetivas.²⁶ (REMMLER, 1996, p. 8-9)(tradução da autora)

Este capítulo, recheado de sonhos violentos, onde a personagem principal é assassinada diversas vezes por uma figura paterna, constitui o lugar em que as suas memórias individuais a atormentam, estando estas mesmas memórias incomunicáveis durante o dia. As imagens oníricas além de mostrarem violentos atos associados ao nazismo alemão e à opressão patriarcal representam também a repressão de traumas históricos individuais:

A sequência dos sonhos não apenas expõe o assassinato cometido por uma figura paterna simbólica, mas também, desafia a repressão histórica desses assassinatos na Áustria do pós-guerra. No final de sua luta para nomear os perpetradores de sua opressão, a desunificada narradora em primeira pessoa desaparece em uma fenda na parede de sua sala de estar. Seu duplicado masculino, Malina, apesar de negar sua presença, a ajuda a se lembrar de sua história antes que ela desapareça.²⁷ (REMMLER, 1996, p. 10- 11)(tradução da autora)

²⁵ In her late prose, she expresses the pain caused by the psychological separation of public and individual memory, a pain closely resembling the melancholic gaze of Benjamin’s angel of history upon the debris of history.

²⁶ The texts demand that writers and historians bear witness to the historical misremembrance of “civilized” barbarity and oppression in the twentieth century. Benjamin laments, for example the inability of the Social Democrats or the Communists to break out of a progress – oriented conception of history that led to inaction in order to oppose fascism. In her writing, Bachmann, who lived through the war and heard first- hand accounts of the Shoah portrays the internalized fascist structures of oppression and their effect on the ability of human beings to remember subjective historical experience.

²⁷ The dream sequence not only exposes the murder committed by a symbolic father figure, but also defies the historical repression of these murders in postwar Austria. At the end of her struggle to name the perpetrators of her oppression, the disunified female first- person narrator disappears into a crack in her living – room wall. Her male counterpart, Malina, though denying her presence, helps her remember her story before she disappears.

Bachmann também concorda com Benjamin quando afirma, em uma entrevista, que o escritor tem o dever moral de despertar seus leitores para a existência de uma memória esquecida.

Ainda que as causas e consequências do sofrimento sejam históricas e contextualmente diferentes, há em comum entre os soldados da Primeira Guerra e as personagens de Bachmann o fato de não terem lugar para a dor do luto ou para falar da dor numa sociedade que não dá espaço para que se fale do trauma ou da culpa. Tanto um como outro têm suas memórias são silenciados pelas memórias coletivas, que preferem ignorar a continuação do fascismo e as formas patriarcais de opressão. Ingeborg Bachmann, diferentemente da maior parte dos críticos do Modernismo, situa a escrita modernista e seus sucessores do pós-guerra como um exemplo de literatura eticamente responsável. Tal literatura recorda não só o sofrimento existencial da escrita subjetiva e individual, mas, também a literatura moldada pela experiência histórica, como por exemplo, as Grandes Guerras Mundiais, as atrocidades cometidas no Holocausto. Experiências que serão subsequentemente reprimidas nos anos do pós-guerra. Ao mesmo tempo, Karen Remmler observa que Bachmann assinala a correspondência suspeita entre a exaltada violência na linguagem do *Manifesto do Surrealismo* de André Breton e a violência da linguagem fascista.

De acordo com Bachmann, o trabalho de escritores modernos como Kafka, Faulkner, Proust, Svevo ou Musil desperta o leitor para o sofrimento “interno” que informa a existência humana nos tempos modernos através de seu “pensamento preciso” e “existência utópica”, esses escritores não perpetuam o sofrimento mas antes expõem suas raízes nas circunstâncias históricas das suas histórias pessoais.²⁸ (REMMLER, 1996, p. 23) (tradução da autora)

Ainda que estes autores não escrevam conscientemente para modificar a realidade, as reminiscências de sua experiência no inconsciente são traduzidas em uma literatura que reconhece a relação entre inconsciente e realidade apreendida, e por evocarem protestos em seus textos contra o sofrimento contínuo e a repressão das suas vozes.

Com isso, Bachmann descreve então o dilema da narração quando a linguagem passou a ter sua habilidade de expressar adequadamente a realidade desacreditada. Isto é personificada pela crescente desintegração dos narradores em

²⁸ According to Bachmann, works by modern writers such as Kafka, Faulkner, Proust, Svevo, or Musil awaken the reader to the “internal” suffering, which informs human existence in modern times, through their “precise thinking” and “utopian existence”, these writers do not perpetuate suffering, but rather expose its roots in the historical circumstances of their particular personal history

primeira pessoa na literatura moderna e até mesmo na literatura dela mesma:

É – me impossível contar a Ivan algo a meu respeito. Mas continuar, sem me pôr também em jogo – por que digo jogo? Por que será, não é uma palavra minha, é uma palavra de Ivan -, é igualmente impossível. Até onde cheguei, sabe-o Malina, e só hoje é que tornamos a nos debruçar sobre os mapas, as plantas de cidade, os dicionários, a nos lançar sobre as palavras; nós procuramos todos os lugares e palavras, fazendo surgir a aura de que também preciso para viver; a vida, assim, é menos patos. (*Malina*, p. 39)

Com o advento da exploração do inconsciente nos romances modernos, os narradores destes romances não podem mais contar estórias como reflexos integrados da história. Sem a garantia de uma história unificada, os narradores são confrontados com a infiltração da história dentro de suas psiquês. Karen Remmler declara que “Bachman discute as tentativas do narrador de reestabelecer a sua identidade danificada social, histórica e psicologicamente através da lembrança de seu passado.”²⁹ (REMMLER, 1996, p. 24) (tradução da autora)

Em alguns ensaios fragmentados, Bachmann lamenta o abuso cometido com os mortos perpetuados pela apropriação dos destinos das vítimas para a legitimação do sofrimento ou da vingança. Ela mesma admite seu próprio desespero em comunicar, sem depender das vítimas, entretanto, se Bachmann se calasse não poderia escrever sobre experiência das vítimas, mas, falando por elas, arriscava-se a roubar suas vozes. A separação entre si mesma e as vítimas da violência, barbáries e atrocidades e a impossibilidade de ultrapassar barreiras impostas pela sedimentação de uma memória coletiva não são resolvidas nos romances de Bachmann.

Em *Malina*, a personagem-narradora se recusa a se conformar com a repressão das memórias individuais, desenvolve uma aliança com todos aqueles enterrados sobre o peso de uma memória coletiva construída. É através dessa rememoração do passado que a personagem-narradora se redime. Ao lembrar e contar a sua história pessoal, que lhe aparece em seus sonhos, e que foi sufocada pela implementação da memória coletiva na Áustria no pós-guerra, o eu-narrador resiste à tentação de esquecer o passado doloroso e incômodo, para seguir adiante rumo a um futuro baseado no progresso. Ao rememorar, Eu quebra o silêncio que a cerca e também percebe a futilidade de reconstruir o passado através dos escombros de sua própria vida:

²⁹ Bachmann discusses the narrators' attempts to reestablish their socially, historically, or psychologically damaged identity by remembering their past

Algo está perturbando minha lembrança, eu me arrebento a cada lembrança. Naquele tempo, nas ruínas, não havia nenhuma esperança; era isso que insinuavam, repetiam uns aos outros, tentava-se com imagens de uma época a que se dava o nome de primeiro pós – guerra. De um segundo nunca se ouvia falar. Também isso era uma farsa. Eu também quase me deixei enganar, quando as molduras das portas e das janelas foram recolocadas, quando os escombros tiverem desaparecido, tudo ficará melhor, novamente poderemos ter uma moradia. Mas só o fato de, anos a fio ter querido dizer algo sobre morar e continuar morando, sobre o quanto isso me horrorizava, já é bastante revelador. Nunca teria pensado que primeiro tudo tem que ser empilhado, roubado, negociado e três vezes vendido e readquirido na esquina. O mercado negro mais importante devia ser o parque Ressel; era preciso fazer um grande desvio pela Karlplatz, já no final da tarde, devido aos muitos perigos. Dizem que um belo dia o mercado negro deixou de existir. Nas não estou muito convencida disso. Ali teve início um mercado negro universal, e quando compro cigarros ou ovos, sei, mas só agora, que eles vêm do mercado negro. O mercado em si é negro, aquele nem podia ser tão negro, pois lhe faltava uma densidade universal. (*Malina*, p. 211)

Quanto à narração, nota-se que a personagem–narradora de Bachmann, em *Malina*, não pode ser vista como uma narradora no sentido benjaminiano. Sua experiência permanece fechada em si mesma, exceto por alguns momentos de discernimento, quando ela acorda após um de seus pesadelos e Malina exige que ela transforme imagens oníricas em palavras, como, por exemplo, quando Malina lhe diz, após mais uma noite: “Ainda não tem nada a me dizer?” (*Malina*, p. 167) As perguntas de Malina desencadeiam uma série de auto-reflexões feitas por Eu, a partir de seus sonhos, e conseqüentemente, de seu passado reprimido. Karen Remmler opina a este respeito que:

A coerência cronológica se dissolve quando as memórias da narradora se transformam em atemporais imagens estáticas do passado de atrocidades não em um vácuo sem tempo ou espaço, mas dentro da topografia de específicos atos de opressão, repressão e assassinato.³⁰(REMMLER,1996, p. 92) (tradução da autora)

Isto pode ser exemplificado a partir do seguinte trecho do romance *Malina*, onde o que se lê é a narração do primeiro sonho, no segundo capítulo, “O Terceiro Homem”, dedicado aos sonhos da personagem-narradora:

Malina deve saber tudo. Mas eu determino: São os sonhos desta noite. Uma grande janela se abre, maior que todas as janelas que vi, não para o pátio de nossa casa, na Ungargasse, mas para uma sombria camada de nuvens. Por sob as nuvens poderia haver um lago. Ocorre-me uma suspeita de que lago poderia ser esse. Mas agora ele não está mais coberto de gelo, não é mais a festa do inverno, e os sentimentais coros de vozes masculinas, que certa vez se apresentaram sobre o gelo, no meio do lago, desapareceram. E o lago que não pode ser visto, é orlado por muitos cemitérios. Neles não se vêem cruzeiros mas sobre cada um dos túmulos paira uma nuvem densa e sinistra; os túmulos, as lousas com os epitáfios mal podem ser reconhecidas. Meu pai está a meu lado e tira a mão do meu ombro, pois o coveiro

³⁰ Chronological coherence dissolves as the narrator’s remembering transforms timeless, static images of past atrocities not into a vacuum without time or space, but into topography of very specific acts of oppression, repression and murder.

vem ao nosso encontro. Meu pai lança ao velho um olhar autoritário; o cozeiro, depois desse olhar de meu pai, volta-se receoso para mim. Ele quer falar, mas apenas move os lábios, por muito tempo em silêncio, e só ouço a última frase: Este é o cemitério das filhas assassinadas. Ele não deveria ter me dito isso, e choro amargamente. (*Malina*, p. 141- 142)

Imagens de opressão e repressão não se apresentam, no romance, somente em forma de sonho, também na geografia de Viena, vista pela ótica da personagem-narradora. A personagem-narradora, assim como Benjamin, têm a consciência de que prédios históricos ou governamentais como a Universidade, o Teatro Nacional ou a Prefeitura são monumentos não só da cultura, mas também da barbárie e, por isso, opressivos. Em outro momento de extrema lucidez, vemos como a consciência do passado e do presente de Viena se encontram vivas em Eu. Ao dar uma entrevista, Eu comenta questões referentes a seu país e à memória que tem da Áustria, para choque do entrevistador, uma vez que tais ideias não podem estar em circulação, são proibidas:

Está enganado, caro sr. Mühlbauer. Estou de acordo com esta cidade, com suas cercanias cada vez mais reduzidas, que se retiraram da História. (o sr. Mühlbauer leva um susto desagradável. Prossigo imperturbável.) Poder-se-ia dizer, a título de exemplo para o mundo, que aqui um império foi banido da História, com suas práticas e com suas táticas disfarçadas em idéias; sou muito feliz em viver aqui, pois ver o mundo a partir deste ponto, onde nada mais acontecem sem presunção, sem vaidade, é muito mais assustador. Pois esta não é uma ilha poupada; ao contrário, por toda parte vê-se decadência, tudo é decadência; tem-se diante dos olhos a decadência dos impérios de hoje e de amanhã. [...] A missão espiritual de Viena é o crematório, veja o senhor, acabamos por encontrar a missão, é preciso apenas expor todas as idéias possíveis, mas calemos sobre isso. Aqui, em seu ponto mais frágil, o século despertou em algumas mentes o fogo do pensar, e as queimou para que começassem a produzir efeito, mas eu me pergunto, certamente o senhor também se pergunta, se a cada efeito não se produz também um novo mal-entendido. (*Malina*, p. 77-80)

Finalmente consegue-se depreender que, embora em seus antigos ensaios, Ingeborg Bachmann clame por um entendimento da literatura como documento e expressão da consciência utópica e da esperança messiânica. Fica claro em seus últimos escritos, sendo o romance *Malina* um deles, que não há ilusões sobre quem está ganhando a batalha entre memória coletiva monumentalizada e identidade subjetiva.

Pode-se concluir, através das conexões entre a escrita em prosa de Ingeborg Bachmann e as ideias citadas de Walter Benjamin que, o processo rememorativo, como visto em *Malina*, não só redime como também destrói esta identidade, que é a da personagem-narradora.

Através do ato de salvar as imagens do passado manchadas pelo presente,

Eu, em *Malina* resiste à aniquilação total. Karen Remmler nos ensina que a qualidade particularmente redentora na rememoração de Bachmann está nos ato de empatia de se tornar testemunha do sofrimento interno de indivíduos oprimidos, em contexto socio-históricos específicos.

Ainda que sua literatura não fale diretamente sobre o sofrimento das vítimas ou descreva o passado de forma objetiva, Bachmann chama a atenção para os perigos do esquecimento do passado, perigos estes que não dizem somente respeito à sociedade, mas, ao próprio indivíduo que tem suas memórias roubadas ou é obrigado a esquecer em nome do progresso.

2.4 As projeções do eu-narrador

Neste subcapítulo, serão analisadas as projeções da figura da personagem-narradora do romance *Malina*, identificada apenas como Eu, a narradora projeta sua imagem em três pessoas: Lily, a sua versão do passado; Ivan, seu namorado, ou a sua outra metade, como o considera; e o seu colega de quarto, Malina, seu oposto complementar.

A compreensão destas projeções da própria personagem-narradora é essencial para a compreensão e análise do romance uma vez que Eu se apresenta como extremamente dependente de pelo menos duas destas projeções: Malina e Ivan. Cada um deles propulsiona o desenvolvimento de diferentes ângulos de Eu, estando disposta ou não a desenvolver este aspecto de sua personalidade. Estas projeções de Eu são a chave de sua identidade esfacelada.

Primeiro será analisado o papel de Malina, seu companheiro de quarto no romance, enquanto uma projeção de Eu. Malina é considerado por muitos críticos e pela própria Ingeborg Bachmann o duplo masculino de Eu. Malina não pode ser interpretado em uma só direção ou de maneira realista, pois, sendo uma figura misteriosa, perde grande parte de uma complexidade intencional dada a ele pela autora, restringindo-o a um significado ou a um determinado aspecto. Em determinado momento, enquanto reflete sobre como Ivan a conhece pouco, Eu se refere a si mesma como uma criatura de Malina. Este caráter dual presente na personagem-narradora e em Malina, como se fossem ambos metades de um mesmo ser, é em alguns momentos concebida como inerente à personagem, como em um

parágrafo, em que a leitura de seu mapa astral é feito por uma astróloga, como se pode ver a seguir:

Srta Novak, muito requisitada nos meios artísticos, mas também consultada por industriais e políticos, certa vez traçou, em círculos e quadrados, meus aspectos e minhas possíveis tendências. Ela mostrou meu horóscopo, que achou extremamente curioso, eu devia ver com meus próprios olhos como tudo estava nitidamente traçado, disse ela, já à primeira vista se podia perceber uma tensão extrema, na verdade não era a imagem de uma pessoa, mas de duas, em extrema oposição; com esses aspectos, caso eu tivesse indicado as datas corretamente, devia ser para mim um dilaceramento contínuo. Perguntei polidamente: O dilacerado, a dilacerada, não é mesmo? Separados, opinou a sra. Novak, a vida seria impossível, mas assim como está, dificilmente; mesmo o masculino e o feminino, a razão e o sentimento, a produtividade e a autodestruição se destacam de forma curiosa; devo ter me enganado nas datas, pois imediatamente lhe parecera simpática, eu era uma mulher tão simples, ela gosta de gente simples. (*Malina*, p. 200)

Entretanto, em outros momentos, a dualidade é projetada somente na figura de Malina. Seja como pessoa independente ou como duplo de Eu, Malina assume explicitamente uma função de contraste à perspectiva feminina do eu-narrador. Malina assume o papel do ser tranquilo, sábio e soberano, enquanto Eu é caracterizada por uma vida instável e convulsiva. Quando são caracterizados como opostos, não falta sequer o embate tradicional entre claro e escuro. Eu acredita que a serenidade de Malina se dá pelo fato de ela ser para ele uma pessoa demasiado insignificante e conhecida. A personagem-narradora expressa, no começo do romance, as diferenças entre ela e Malina:

Só tenho ainda a perguntar, desde quando tudo se tornou assim entre nós, o que podemos ser um para o outro, Malina e eu, uma vez que somos tão pouco semelhantes, tão diferentes e isso não é uma questão de sexo, de modo de ser, de existência, estável a sua, instável a minha. Na verdade, Malina nunca teve uma vida tão convulsiva como a minha, nunca desperdiçou seu tempo com futilidades, telefonemas, nunca permitiu que algo o atingisse, nunca se deu mal, muito menos passou meia hora na frente do espelho se contemplando para depois sair correndo para algum lugar, sempre atrasado, gaguejando desculpas, embaraçado por alguma pergunta ou com uma resposta. Penso que ainda hoje temos pouco a ver um com o outro; um tolera o outro, espanta-se com o outro, mas meu espanto é cheio de curiosidade (será que Malina alguma vez se espanta? cada vez acredito menos nisso) e de inquietude, justamente porque minha presença nunca o irrita, porque ele a nota quando o agrada, não a nota quando não há o que dizer, como se não nos cruzássemos a toda hora no apartamento, sempre ao alcance da vista, do ouvido do outro, nos afazeres diários. Parece-me então que sua calma decorre do fato de eu ser para ele um eu conhecido e demasiado insignificante, como se ele me tivesse eliminado, um refugio, uma encarnação supérflua, como se apenas tivesse sido feita de sua costela, sendo-lhe desde então dispensável, mas também uma inevitável história escura que acompanha, quer completar a sua, embora ele a separe e distinga de sua história clara. (*Malina*, p. 16-17)

Eu possuí uma autoconsciência narrativa que a coloca frequentemente em uma posição de quem tem algo a esclarecer a respeito de si mesma para Malina. A

intenção narrativa é negada, repetida e problematizada no decorrer do romance, transformando-se em fio condutor dos conflitos inerentes ao ato narrativo.

Malina aparece como o pivô da narração, o que justifica o título do romance. Em uma entrevista, Ingeborg Bachmann afirmou que tinha uma lembrança antiga de saber que precisaria escrever este romance e que ele seria narrado de um ponto de vista masculino. Para Kurt Bartsch, Malina é, sem dúvida, o duplo masculino de eu, seu alter-ego, que aparece vez por outra como super ego, funcionando como uma instância crítica de auto-observação e controladora castradora. Segundo Bartsch, isso explica o desfecho do romance, quando Malina passa a ser entendido como “*auctor*”, “*auctoritas*” uma vez que cabe a ele a tarefa de narrar no fim do romance (BARTSCH, 1988, p. 144). Hans Höller, outro crítico que se debruça sobre a questão do duplo, em *Malina*, afirma que, apesar de uma das dificuldades impostas pelo livro ser justamente o fato de os processos interiores estarem projetados em egos distintos, o personagem Malina representaria a competência de elaboração da escritora “a posição, a partir da qual só ela pode narrar”. (HÖLLER, 1987, p. 233)

No entanto, não somente Malina pode ser visto como duplo – ou como uma espécie de desdobramento de Eu – ainda que Malina seja o princípio racional que permite que o leitor pratique o distanciamento e organize a narrativa, é na figura de Ivan que esta narração se configura de maneira criativa, se for considerado que a querela entre 'realidade' e 'utopia' é a força que faz o romance avançar.

Ivan, o objeto de afeto de Eu, também aparece como uma figura complementar da personagem-narradora e como projeção de seus anseios, porém, diferente de Malina, Ivan simboliza a vitalidade e a espontaneidade que faltam à personagem-narradora. Até a escolha do nome de Ivan – cujo anagrama é *naiv*, palavra de origem francesa, que se assemelha ao inglês *naive*, apontam para sua ingenuidade. Kurt Bartsch acredita que Ivan, ao recusar a intelectualidade de sua namorada, rejeita também a sua parte masculina, porém, isto não leva em consideração o fato de o personagem Ivan ser construído como alguém intelectualmente despreocupado e que tem como característica uma ausência de reflexão se comparado a Malina e a Eu. São estas características presentes no ser amado que aumentam a desproporção entre ela e Ivan, principalmente porque se chocam com as expectativas da narradora, que tem Ivan como a encarnação da ilusão de um amor absoluto, utópico, mítico e ideal. Ela não se importa apenas com

a presença física, nem com a capacidade de impulsionar sua fantasia, como é perceptível nos seguintes trechos:

Pois o dia em que Ivan não me pertencer como eu pertenco a ele, terá uma vida banal e, com isso se tornará banal, não será mais festejado; mas talvez Ivan não queira outra coisa senão sua vida banal. [...] Ivan diz sorrindo, mas só uma vez: Não posso respirar onde você me coloca, por favor, não me ponha tão alto. (*Malina*, 256)

Não se pode imaginar Ivan como um amante que, por ser indiferente, não proporciona a Eu a chance de desforra da qual ela necessita. Embora Eu insistentemente tente eximi-lo de culpa não é isto que o livra da culpa, já que em outro momento, Eu o acusa e novamente o isenta, o que faz com que a interpretação de Ivan se torne confusa. O fator complicador para uma interpretação de Ivan, em um sentido humano e realista de culpa e responsabilidade, é o fato de Ivan ter sido escolhido para desempenhar um papel na imaginação da escritora. Em um dos seus últimos encontros com Ivan, a narradora parece enxergá-lo como um homem e, não mais, como uma fantasia, inspiração ou salvação, ele passa a ocupar um lugar de simples mortal: “Ivan não é mais Ivan, eu o observo como um médico examina uma radiografia: vejo seu esqueleto, manchas de nicotina em seus pulmões, Ivan em si eu não vejo mais.” (*Malina*, p. 252)

Relacionando-se com a ideia de fantasia de Eu, a narradora une Ivan aos seus únicos momentos de felicidade, que contrastam com a sua realidade anterior. Assim, Ivan seria o símbolo da valorização sensorial, em detrimento do rigor, da intelectualidade e simplicidade de Malina. Um dos momentos em que o papel de Ivan se mostra mais emblemático é o passeio em que Eu e Ivan andam por Viena e a personagem-narradora encontra-se em um estado eufórico. Enquanto se encontra nesta euforia, ao avistarem o prédio da universidade em que Eu estudou, lhe parece menos opressivo do que antes. Logo depois o Parlamento, o *Burgtheater* e a Prefeitura, as instituições políticas e culturais de Viena, são invadidos por uma música, perdendo o caráter pesado e opressivo que tinham aos olhos de Eu, antes que ela os visse com os olhos da felicidade suscitada por Ivan.

A luta entre natureza e civilização parece ser amenizada através de Ivan. O amor que Eu sente por ele a inspira a escrever utópicas frases nas quais o embate irreconciliável entre a civilização e a natureza que a oprime é temporariamente vencido pela natureza:

Um dia virá em que nossas casas ruirão, nossos carros serão apenas sucata, estaremos libertos dos aviões e dos foguetes, renunciaremos à descoberta da roda e a fissão atômica, um vento fusco descerá das colinas azuis e encherá nossos pulmões, estaremos mortos e respiraremos, será a vida inteira. (*Malina*, p. 113)

Eu sente que, com Ivan, entra em contato consigo mesma, como se ele a reconciliasse com a natureza, trazendo, assim, uma espécie de completude, ele a faz libertar-se do peso da civilização, que Malina personifica. Ivan lhe devolve a aptidão de viver e, por isto, mereceria a mais alta condecoração:

E só por este motivo, eu já deveria conferir a Ivan as mais altas distinções, e a distinção suprema por me redescobrir e me impelir ao que fui um dia, às minhas camadas mais profundas, por desenterrar meu eu soterrado. (*Malina*, p. 28)

Ivan também revela a experiência essencial à criação artística, como podemos ver em um dos seus últimos diálogos com Malina:

Se alguém é inteiramente belo e banal, por que apenas ele é capaz de pôr a fantasia em movimento? Nunca disse isso a você, nunca fui feliz, nunca, apenas em raros momentos, mas cheguei a ver a beleza. [...] Perdão, para você a beleza é inferior, mas é ela que põe o espírito em movimento. (*Malina*, p. 244-245)

No texto de Ingeborg Bachmann, a consciência que a personagem narradora tem de si é ampliada pelos múltiplos pontos de vista pelos quais o Eu se vê. O romance tem um caráter metaficcional, narcisista e autoconsciente, reforçado pelo fato de a personagem narradora ser uma artista, uma escritora preocupada com a função e realização da experiência literária. De acordo com Silvana Baroni, a narradora de *Malina* não está voltada somente para si mesma, enquanto personagem, concentra-se também, no texto como objeto de reflexão, o que justifica o narcisismo formal da obra.

Esta é, então, a primeira duplicação do eu – narrador, as projeções da artista. Além disso, a autora disse em entrevista que não pensou somente em Malina como o duplo de Eu, mas, também, Ivan não passaria de uma projeção desse mesmo Eu dilacerado e problemático. Em *Malina*, a ação se passa majoritariamente no nível da consciência da narradora, transformando a narrativa em um contar centrado em si mesma.

Ao mesmo tempo que, a partir de um determinado momento do romance, Eu se isola, esta personagem também é caracterizada por um desejo de conhecer si mesma e o mundo através do outro, o que desperta em Eu um intenso desejo de vida e de realidade que não seja a do seu cotidiano. É a partir do embate com o

outro que Eu suscita um processo de percepção de si, e autoconscientização. Este encontro e este embate tornam-se, então, tanto o assunto quanto o enredo da narrativa.

Inicialmente, Ivan aparece como uma figura estranha ao ambiente de Eu, que dispara, na narradora, a descoberta das suas próprias emoções. Ela se sente acordada, reavivada através de Ivan, livre das amarras, opressões e preconceitos do seu ambiente. É também Ivan que faz com que Eu desperte para a sua identidade primeira.

O encontro com o outro permite o reconhecimento de desejos longamente reprimidos, o que a Eu proporciona uma força liberadora de emoções e energias. No entanto, paradoxalmente, este encontro também é fonte de desilusão e desorientação. O conflito interior da narradora de *Malina* é projetado nas figuras de Malina e Ivan, também ambivalentes. Apesar de a união com Ivan trazer a Eu uma provável harmonia de seus conflitos, o caráter ambíguo do seu relacionamento fica aparente não somente pelo afastamento progressivo de Ivan, mas, pelo doloroso processo de autoconhecimento do eu narrador, cujo ápice é o capítulo dos sonhos. Os sonhos que a personagem-narradora relata a Malina, no segundo capítulo, são o contrário da fantasia amorosa despertada por Ivan. Os violentos sonhos são o inverso dos fragmentos poéticos de Eu, que denotam seu desejo de retorno a um estado harmônico paradisíaco.

A questão do duplo no romance *Malina*, pode ser abordado por três pontos de vista. Cada qual referente a uma projeção feita pelo eu-narrador. A primeira é a dobra da própria personagem principal e narradora do romance: Eu. A personagem-narradora se divide entre a que é; a que espera um retorno ao paradisíaco, através de Ivan, e que se esquivava das responsabilidades do mundo real através de Malina; e finalmente Eu-escritora, narradora, aquela que tem consciência de que é. Este Eu que é narrado, é a consciência em movimento, é a vida, em devir. Já o eu que narra, é a extensão do eu vivente, é aquele que precisa contar para não deixar que o terror e o medo do passado, das instituições opressoras, da Guerra e da violência a paralisem. Assim como no conto *Borges e eu*, de Jorge Luís Borges, o eu – narrador se divide entre o eu vivente e o eu que pensa, o eu que escreve, o eu essencial, por assim dizer:

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. [...]Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura. E essa literatura me justifica. (BORGES, 2008, p. 206)

No entanto, há uma inversão de papéis, nesta narrativa uma vez que o eu é o que vive e não o que se mostra consciente, através do processo de escrita e memória, é o construtor de si mesmo. Muitas vezes, Eu não quer narrar, pois, não quer lembrar. Acredita que a sua felicidade estará em esquecer e ver o mundo de maneira totalmente diferente, através dos olhos de Ivan, da perspectiva de Ivan, como se constata nos trechos a seguir:

Não quero narrar. Tudo me perturba em minha lembrança. Malina entra na sala, pega uma garrafa de uísque pela metade, dá-me um copo, serve-se e diz: Ainda a perturba. Ainda. Mas o que a perturba é outra lembrança. [...] e sei de cor quantos passos preciso dar para ir, em diagonal, de minha casa até a de Ivan; poderia ir até mesmo de olhos fechados. Agora, o resto do mundo onde vivi até o presente – sempre em pânico, a boca seca, a marca da corda no pescoço – acha-se reduzido a sua insignificância, pois uma força real se opõe a ele. (*Malina*, p. 20-22)

Eu não se desdobra somente em sua *alterego*, a escritora bem sucedida e premiada, ela também se depara, através de uma série de cartas escritas por ocasião do seu aniversário, com Lily, o eu na juventude que está encerrada no “mausoléu” da sua memória:

Cara Lily, conheço sua generosidade, seu comportamento extravagante em tantas situações, e sempre a admirei. Mas agora se passaram sete anos, e nem mesmo sua compreensão conseguiu evitar que seu coração se enganasse.[...] Você conhece meus preceitos; minha educação, minha origem, como também uma hierarquia de valores, deram-me certos princípios. Eu era uma pessoa fácil de lidar, pois estava acostumada a certos modos, a certos gestos, a certas delicadezas no trato, e o modo como violentaram meu mundo, que também era seu, já por si teria bastado para me tirar a razão. Por fim, devido à minha origem, tornei-me um caso, por assim dizer, absolutamente intratável. (*Malina*, p. 115)

Segundo Ruth Röhl, a figura de Lily se refere ao mito de Lilith, a mulher primordial, criada antes de Eva, que não descendia da costela de Adão. Há inúmeras versões sobre o mito de Lilith e uma delas a relaciona com os traços de androginia do primeiro homem, que se liga com ao desdobramento de Eu em Ivan e em Malina.

Diferente do encontro que Jorge Luís Borges narra com o jovem Jorge Luís Borges no conto O Outro, não há diálogo entre o eu do passado e o eu do presente. Apenas um desejo de retorno e dolorosas constatações. No entanto, Eu claramente escreve para si, para seu Eu – Lily:

Querida Lily:
Neste interim você deve estar sabendo, apesar de ciente de que não é verdade, pois a maledicência já deve ter se espalhado. Você mesma nunca acreditou nisso. Todavia você não veio. É novamente meu aniversário. Perdão, é o seu aniversário.

(*Malina*, p. 115)

Na próxima carta, Eu constata com amargura o destino de Lily:

[...]Você apenas se atrofiou em mim, você sumiu no tempo em que estávamos juntas, e lá se acha uma imagem de quando você era jovem, que não pode mais ser arruinada, nem por acontecimentos posteriores nem por meus pensamentos a seu respeito. Ela não pode mais ser destruída. Acha-se em meu mausoléu interior, ao lado das imagens de personagens criados pela imaginação dos personagens que ora adquirem vida e ora se extinguem.

Viena...

Uma desconhecida. (*Malina*, p. 116-117)

O eu rememorado, Lily, é uma idealização do eu do presente, que deseja atingir um estado de felicidade e plenitude. Através das cartas, o eu–narrador tem a possibilidade de erotizar seu eu do passado. Por intermédio da relação com Lily e pela profunda autoanálise que este eu está disposto a enfrentar, através do diálogo, das palavras, da memória e da narração é que se toma conhecimento da natureza extremamente narcísica deste eu–narrador. Este Eu tem uma grande necessidade de auto-reconhecimento. Já que se reconhecer, através de si mesma, parece-lhe difícil demais, ela tenta fazer isto através de Ivan ou mesmo de Malina. Há algumas passagens em que o Eu–narrador se encontra em um estado de autocontemplação que lhe permite entrever o desejo pelo eu perdido:

Penetrei no espelho, estive desaparecida no espelho, contemplei o futuro, estava em desarmonia comigo mesma, e novamente estou em desarmonia. De novo desperta, pisco os olhos no espelho, traçando com um lápis o contorno das pálpebras. Posso renunciar. Por um momento fui imortal e eu mesma; eu não existi para Ivan nem vivo em Ivan, isso não me era mais importante. (*Malina*, p. 110)

A trajetória de Eu lembra a concepção que Platão tem do ser humano e da alma. No texto *Plato*, de Rodhe, fica-se sabendo que, na filosofia platônica, o Ser é o filósofo que conduziria o povo ao bem e este Ser é contaminado pelo tornar-se. E o ser filósofo é aceitar a morte.

Tudo o que é essencial nesta concepção ele deriva de teólogos, mas ele traz a uma relação estreita com a sua própria filosofia a qual depende da convicção da oposição absoluta entre Ser e Devir, e sobre a divisão dualista do mundo entre matéria e mente – um dualismo que se aplica também às relações de alma e do corpo e por todo o reino da Aparência.³¹ (RODHE, 2010,p. 469) (tradução da autora)

Ainda segundo Rodhe, a alma vive em um constante processo de aprendizado, que se pode relacionar com a intensa jornada de vivência e

³¹ All that is essencial in this conception he derives from the theologians, but he brings it into close relationship with his own philosophy which depends upon a conviction of the absolute opposition between Being and Becoming, and upon the dualistic division of the world into matter and mind – a dualism that applies also to the relations of soul and body and throughout the whole realm of Apperance.

autoconhecimento no qual o eu-narrador se engaja junto com Malina. No entanto, a alma pode sempre ser influenciada pelo corpo e, quando o corpo morre, a alma pode, enfim, libertar-se.

Para Platão, as almas vivem como haviam sido no início – seres individuais conscientes de si mesmos em um tempo que não tem fim e está além de todos os tempos. Ele ensina a imortalidade pessoal.³²(RODHE, 2010, p. 472) (tradução da autora)

Pode-se ler por este prisma, a morte metafórica de Eu ao fim do romance, quando ela desaparece em uma fenda na parede.

Outra forma de estudar a questão do duplo em *Malina* é analisando a convivência de Eu com Ivan e Malina. Os dois podem ser considerados como projeções desse eu, mas de formas bem distintas. Enquanto Ivan aparece para Eu como a única maneira de retornar a um estado paradisíaco, primordial de felicidade plena e ideal, Malina seria tanto o superego de Eu, como sua metade masculina, alguém responsável por manter um equilíbrio, o eu – narrador seria o *ying* e Malina, o *yang*.

O primeiro capítulo do livro, cujo título é “Feliz com Ivan”, trata do júbilo de estar numa relação com alguém tão diferente de si e capaz de trazer à tona sua verdadeira identidade. Ivan é uma pessoa simples, de hábitos simples, sem a bagagem cultural e de sofrimento que Eu carrega e, para ela, ver o mundo através de seu olhar, mais descuidado e fresco, mostra-se muito mais atraente do que viver como tem vivido. Logo no início do capítulo, nota-se a importância exagerada que Eu dá a essa relação, em que a rotina de Ivan é mais importante do que a dela; relação em que ela se sente mais viva quando faz algo que esteja relacionado com Ivan:

Agora, o resto do mundo onde vivi até o presente – sempre em pânico, a boca seca, a marca da corda no pescoço – acha-se reduzido a sua insignificância, pois uma força real se opõe a ele, mesmo que essa força consista, como hoje, apenas em esperar e fumar, para que dela nada se perca. [...] Sei que ninguém pode responder, mas isso não importa, o importante é que toque na casa de Ivan, no apartamento escurecido, e, como sei onde fica o seu telefone, o toque deve dizer, a partir deste ponto, a tudo que pertence a Ivan: sou eu, estou telefonando. [...] Desde que posso discar esse número, minha vida não toma mais nenhum rumo errado, não saio mais dos trilhos, não me vejo diante de obstáculos intransponíveis, não faço mais avanços nem entro em desvios, pois prendo a respiração, paro o tempo e telefone e fumo e espero. (*Malina*, p. 22-23)

³² For Platho the Souls live on as they had been in the beginning – individual being conscious of themselves in a time that has no end and is beyond all time. He teaches a personal immortality.

O amor que Eu sente por Ivan lhe dá a confiança necessária para viver até se sentir invencível:

Contra a perversão e a normalidade, contra a vida e a morte, contra o acaso, contra todas as ameaças do rádio e todas as manchetes dos jornais, de onde vem a peste, contra a perfídia alastrante dos andares superiores e inferiores, contra o que corrói lentamente por dentro e o que devora por fora, contra o ar ofendido da sra. Breitner todas as manhãs, mantenho aqui minha posição à tardinha e espero e fumo cada vez mais confiante e segura, e tanto tempo e com tanta certeza, como nunca alguém antes, pois vencerei tudo isso. (*Malina*, p. 24)

Eu tem a impressão que Ivan lhe devolveu sua identidade primeira, através dos sentimentos que ele representa para ela: a calma, a tranquilidade, a espontaneidade, a alegria e a aversão ao sofrimento; o que faz com que ela se sinta confortável em si mesma.

E só por esse motivo eu já deveria conferir a Ivan as mais altas distinções, e a distinção suprema por me redescobrir e me impelir ao que fui um dia, às minhas camadas mais profundas, por desenterrar meu eu soterrado, e o bendirei por todos os seus talentos, mas por quais, por quais? Se não há, não deve haver um fim; e assim começo a me ater ao mais simples deles, ao simples fato de me devolver o riso. Finalmente me encontro à vontade em minha carne, neste corpo que se tornou estranho para mim por um desprezo; sinto como tudo se modifica em meu interior, como os músculos se descontraem da sua constante críspação, seu sistema de fibras lisas e seu sistema de fibras estriadas se relaxam, como ambos os sistemas nervosos se transformam ao mesmo tempo pois nada me é mais nítido do que essa transformação – um processo de reparação, uma purificação, a prova viva, a prova real, que também poderia ser aferida e especificada com auxílio dos instrumentos mais modernos de uma metafísica. (*Malina*, p. 28)

A relação de Eu com Lily e com a lenda de Lilith, dá algumas pistas sobre como se pode compreender melhor este eu–narrador. Ao compreender que o mito de Lilith também se refere ao ser humano andrógino primordial, sabe-se que o eu–narrador sente uma grande falta em sua vida, um grande vazio. Vazio que só é preenchido por meio de Ivan, seja por sua presença física ou pelo simples fato de pensar nele, fantasiar com ele. Eu enxerga Ivan não apenas como uma salvação mas como um fim, o meio pelo qual chegará enfim a uma sensação de completude. Ela, inclusive, compara Ivan a uma religião, a um lugar sagrado.

Minha Meca e minha Jerusalém! E eleita sou entre todos os assinantes, e meu número é discado, meu 72 31 44, pois Ivan já consegue me achar de cor em qualquer disco de telefone, e ele acha mais facilmente meu número que meu cabelo ou minha boca ou minha mão. (*Malina*, p. 34)

De acordo com a filosofia platônica, conforme descrito em *O Banquete*, os andrógenos eram seres completos e circulares e os deuses não gostavam destes seres tão completos e poderosos que não precisavam deles. Zeus então decide

separar estes seres em duas partes. Desta forma, o amor seria a busca da sua outra parte e simbolizaria a completude, o que implica num querer viver este outro, ser o outro.

Se diante deles, deitados no mesmo leito, surgisse Hefesto e com seus instrumentos lhe perguntasse: Que é que quereis, ó homens, ter um do outro?, e se diante do seu embaraço, de novo lhes perguntasse: Porventura é isso que desejais, ficardes no mesmo lugar o mais possível um para o outro, de modo que nem de noite nem de dia vos separeis um do outro? Pois se é isso que desejais, quero confundir-vos e forjar-vos numa mesma pessoa, de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum; mas vede se isso é o vosso amor, e se vos contentais se conseguirdes isso. Depois de ouvir essas palavras, sabemos que nem um só diria que não, ou demonstraria querer outra coisa, mas simplesmente pensaria ter ouvido o que há muito estava desejando, sim, unir-se e confundir-se com o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa natureza era assim e nós éramos um todo; e portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor. (PLATÃO, 1999, p.132)

Pode-se ler o amor que se sente por alguém, e, mais especificamente, o amor que Eu julga sentir por Ivan, como a sensação dela ter achado o que lhe faltava. Anne Carson também fala do amor como falta:

A palavra grega *Eros* denota “querer”, “falta”, “desejo pelo que está faltando”. O amante quer o que não tem. É por definição impossível para ele ter o que ele quer se, logo, se tem, não é mais desejado. Isto é mais do que um jogo de palavras. Há um dilema com relação a *eros* que tem sido considerado como crucial por pensadores desde Safo até os dias atuais. Platão retoma este assunto diversas vezes. Quatro de seus diálogos exploram o significado de dizer que o desejo somente pode ser sentido pelo que está faltando, pelo que não está à mão, distante, não pelo que está em posse de alguém nem em seu ser: *eros* implica *endeia*. [...] Quem é que deseja o que está presente? Ninguém. Os gregos foram claros com relação a isto. Eles inventaram *eros* para expressar esta sensação.³³ (CARSON, 1986 ,p. 10-11) (tradução da autora)

Eu não deseja Ivan como ele se apresenta a ela, mas como ela imagina que ele seja. Ivan está constantemente viajando ou não pode se encontrar com ela. Frequentemente, a personagem-narradora queixa-se, para si mesma, da ausência do amado. São frequentes também os momentos de espera, nos quais ela fantasia sobre a sua união.

³³ The Greek word *Eros* denotes 'want', 'lack', 'desire for that what is missing'. The lover wants what he does not have. It is by definition impossible for him to have what he wants if, as soon as it is had, it is no longer wanting. This is more than wordplay. There is a dilemma within *eros* that has been thought crucial by thinkers from Sappho to the present day. Plato turns and returns to it. Four of his dialogues explore what it means to say that desire can only be for what is lacking, not at hand, not present, not in one's possession nor in one's being: *eros* entails *endeia*. [...] Who ever desires what is not gone? No one. The Greeks were clear on this. They invented *eros* to express it.

É interessante notar que o sentimento que Ivan destina ao eu-narrador não é igual à devoção que ela tem para com ele. Ele se incomoda de ser seguido por ela, de ser sua salvação e sua esperança. Ele não acha que ela deva ficar a sua espera ou que sua vida deva girar em torno da dele. Nas passagens seguintes, pode-se comparar como cada um dos dois se posiciona, diante da relação:

Eu – narrador: “Neste mundo animista de uma semi – selvagem, vivo pela primeira vez liberta dos conceitos e preconceitos do mundo que me cerca, não mais pronta a formular uma opinião sobre o mundo, pronta apenas para uma resposta instantânea, para a choradeira e a lamentação, para a felicidade e a alegria, para a fome e a sede, pois deixei de viver por um tempo demasiado longo. Minha rica fantasia é finalmente posta em movimento através de Ivan; qualquer coisa de imenso penetrou em mim através dele e agora se irradia de mim; irradio luz sobre o mundo sem parar, que dela necessita, a partir deste único ponto no qual não só minha vida está centrada, mas também minha vontade de 'ser feliz', para ser novamente útil, pois gostaria que Ivan precisasse de mim, com eu preciso dele, e a vida inteira. [...] Ivan: “Pois eu mesma não consigo prender Ivan. Indago, velando na cozinha diante do fogão, já que o jantar ficou pronto cedo demais, o motivo dessa incapacidade, em cujo lugar antes havia tantas capacidades. Só se pode prender com restrições, com pequenas retiradas, com táticas, com aquilo que Ivan chama de jogo. Ele me intima a permanecer no jogo, pois não sabe que não há mais jogo para mim, que o jogo simplesmente terminou. Penso na lição que recebi de Ivan, quando me desculpo, quando espero. Pois Ivan acha que eu deveria começar por ele, deveria fazê-lo esperar sem se importar e sem pedir desculpas. Ele também diz: Eu é que devo correr atrás de você, trate de conseguir isso, você não deve nunca correr atrás de mim, você precisa urgentemente de uma aula particular, quem foi que deixou de lhe dar a aula elementar?” (*Malina*, p. 61- 67)

A última projeção do eu–narrador se encontra na personagem Malina, considerado tanto pelos críticos quanto pela própria autora como o duplo de Eu. O eu–narrador é relacionado a várias características femininas: alto índice de subjetividade; ênfase nas relações românticas como aquilo que trará salvação; falta de tato para lidar com o lado prático da vida. Malina é realmente o oposto, e o lado masculino, pragmático, controlador, é ele quem toma conta da casa e das contas, é ele que impulsiona o eu–narrador a enfrentar seus medos e a se autoanalisar. A vida de Malina prevalece, no fim do livro, em suma, ele é a força intelectual no romance, enquanto o eu–narrador, é a força sensual:

[...] teria de pedir dinheiro a Malina, telefonar-lhe no Arsenal, mas finalmente o envelope aparece, está enfiado bem à vista no dicionário Duden, com um sinal secreto de Malina por cima. Ele nunca se esquece de nada, nunca preciso pedir-lhe nada. No momento certo os envelopes estão aí; na cozinha para Lina, sobre a escrivaninha para a srta Jellinek; no cofre antigo em meu quarto de dormir encontram-se algumas cédulas para o cabelereiro, e a cada dois meses algumas mais graúdas para sapatos, lingerie, vestidos. Nunca sei quando haverá dinheiro para isso, mas quando um casaco está surrado, Malina já economizou para eu comprar um novo, ainda antes do primeiro dia frio do ano. Não sei como Malina sempre consegue, às vezes sem um tostão em casa, levar-nos através destes tempos difíceis; ele paga pontualmente o aluguel, geralmente também a luz, a água, o telefone e o seguro do carro, que é minha responsabilidade. (*Malina*, p. 89-90)

Malina ocupa na vida do eu – narrador, uma posição de destaque, que se coloca acima, inclusive da existência de Ivan, é Malina que encarna ideia de proteção, da pessoa que toma conta do eu–narrador e é também, quem conduz Eu na sua busca de respostas para os enigmas da vida , para a solução dos problemas e dissolução dos traumas, como se constata a seguir:

Mesmo o silêncio de Malina é melhor que meu silêncio solitário, e o fato de ter Malina a meu lado, sempre firme e sereno, me ajuda com Ivan quando não consigo entender, quando não consigo me conter, e assim, mesmo nas horas mais sombrias, tenho a plena consciência de que nunca perderei Malina ainda que perca a mim mesma! (*Malina*, p. 102)

Ruth Röhl comenta a relação entre Eu e Malina, destacado a seguir:

[...] o eu narrador tem a impressão de ter sido feito da costela de Malina e, a partir desse momento, ter-se distanciado de sua vida. Esse distanciamento limita sua existência e leva-o a uma visão da vida como algo incompleto, uma mera 'história escura' que acompanha a de Malina e deseja complementá-la. Isto revela um desejo secreto de reintegração no todo outrora existente, no centro original (RÖHL, 1980, 39-40)

Em vários momentos, Eu se mostra temerária em relação às reações de Malina, no que diz respeito a Ivan. Ela esconde de Malina todas as atitudes de mulher submissa que tem com medo de que ele a considere ridícula. Malina atua na psiquê do eu – narrador como censura e consciência, assumindo, por vezes o papel de pai castrador. “Mas eu me ajoelho diante do telefone e espero que Malina nunca me surpreenda nesta posição; ele nunca deve ver como me prostro diante do telefone, como um muçulmano sobre seu tapete e a testa apertada contra o assoalho.” (*Malina*, p. 34)

Outras vezes, o eu–narrador fala de Malina como se fossem a mesma pessoa, inseparáveis, indissociáveis, como quando Eu diz “pois assim é Malina e, infelizmente, assim sou eu” (*Malina*, 1993, p. 96)

O eu-narrador seria uma “criatura de Malina”³⁴ (*Malina*, p. 84), não necessariamente criada por ele mas a partir dele, como Eva fora criada a partir de Adão.No entanto, somente um dos dois poderá sobreviver, apenas um deles poderá continuar vivo e é Malina quem escapa do aniquilamento. Ele é mais forte, a sua história é clara, não é ele quem deverá ser apagado, quem deverá continuar

34 “Também sou uma criatura de Malina”

vivendo, pois é ele que age, como fica explícito em um dos diálogos finais dos dois personagens:

Eu: Portanto, eu o assusto.

Malina: Não a mim, mas a você, sim. É a verdade que causa esse susto. Mas você poderá se autocontemplar. Quase não estará envolvida, quase não estará mais aqui.

Eu: (*abbandonandosi*) Por que não aqui? Não, eu não o entendo! Mas então não entendo mais nada... Eu teria de eliminar a mim mesma!

Malina: Você só poderá ser útil a si mesma na medida em que se prejudicar. Este é o início do fim de todas as lutas. Agora você se prejudicou o suficiente. Isso lhe será muito útil. Mas não a você, como pensa.

Eu: (*tutto il clavicembalo*) Ah! Então sou outra, você quer dizer que serei totalmente outra!

Malina: Não. Que tolice! Sem dúvida alguma você é você, isso você também não pode mais mudar. Mas um eu se comove e um eu age. Você, porém, não agirá mais.

Eu: (*diminuendo*) Nunca gostei mesmo de agir.

Malina: Mas você agiu. E permitiu que agissem e transigissem com você, até mesmo que discutissem sobre você. (*Malina*, p. 250)

De difícil compreensão, o romance *Malina*, de Ingeborg Bachmann, oferece três visões do duplo, através das projeções em que a sua narradora–personagem principal se divide: o eu dividido pela escrita uma vez que a profissão do eu – narrador é escritora; e nas figuras de Ivan e Malina, que se mostram complementares deste eu, sendo cada qual à sua maneira, parcelas faltantes na identidade fragmentada de Eu.

Sabe-se que o escritor é aquele que, frequentemente, gera um outro de si e esta é a relação, entre o eu que escreve e o eu que vive, que a personagem–narradora demonstra através das poucas vezes em que escreve, no romance. Eu busca escrever o livro da felicidade, para Ivan, o livro mais belo do mundo, no entanto, esbarra em inúmeras impossibilidades, que vão desde o trato com a linguagem até o fato de, por causa de sua “história escura”, o eu–narrador é atraído para as espécies de mortes às quais alude e enfrenta em todos os sonhos:

Ele pega mais uma e lê, com ar divertido: Espécies de morte. E numa outra descobre: A escuridão egípcia. Esta não é a sua letra, foi você quem escreveu isto?

Como não respondo, Ivan diz: Isto não me agrada, já pensei em algo semelhante, e todos esses livros que estão por aí em sua cripta, na verdade ninguém os quer, por que só há livros assim? É preciso também que haja outros, eles devem ser EXSULTANTE JUBILATE para que se possa não caber em si de alegria, frequentemente você também não cabe em si de alegria, portanto, por que você não escreve assim? Expor essa miséria no mercado, espalhá-la pelo mundo, isso é mesmo nojento, todos esses livros são repulsivos. Que obsessão é essa com a escuridão, tudo é triste e eles o tornam ainda mais triste nestes alfarrábios. (*Malina*, p. 43)

Como se pode perceber, Ivan é para o eu-narrador um ser capaz de provocar sua remissão e liberdade. É através dele que ela começa a se enxergar e a ensaiar

um papel mais ativo no mundo, através da felicidade que o amor por Ivan lhe inspira. Eu pensa em Ivan como a sua metade perdida, como o complemento necessário a uma vida plena e, por isso, submete-se a ele e ao seu sentimento por ele com alegria, sua servidão lhe parece natural, servidão que Ivan rejeita. Demora até que Eu perceba que ela e Ivan têm diferenças irreconciliáveis e que, em sua busca cega pela sua metade, criou para si uma imagem de Ivan não condizente com a realidade. O relacionamento começa a se deteriorar até que ela perca suas ilusões e enxergue finalmente Ivan pelo que ele realmente é.

Para finalizar, este eu–narrador só pode ser completo, através de Malina, pois, é este quem supre todas as necessidades de Eu e, como pagamento, exerce a função reguladora de sua vida. Malina pode ser facilmente identificado como uma figura paterna, uma vez que é ele quem toma todas as providências para que o eu–narrador possa viver normalmente em sociedade. É ele quem lhe dá conselhos, é dele que ela sente medo, quando se vê fazendo algo que não deveria, é ele quem cuida dela, tanto mental quanto fisicamente. É por causa dele que ela sempre tem o que comer, que as contas sempre são pagas e que ela sempre tem o que vestir.

Malina sobrevive ao eu–narrador porque, além de ser ele a origem de Eu, e segundo ela mesma, Malina também personifica o triunfo masculino em uma sociedade ainda tão pautada no patriarcalismo como era a Áustria da época. Malina representa, também, o triunfo da racionalidade sobre a subjetividade. A plenitude do eu só é alcançada através do aniquilamento deste eu. E é isto que acontece quando Eu desaparece em uma fenda na parede, morrendo simbolicamente e deixando espaço para Malina. Ao desaparecer, o eu–narrador subtrai – se às suas perdas, ao enfrentamento de seus traumas e à verdade do mundo que lhe oprime. Morre o elo mais fraco, ascende o forte:

Passos, os passos de Malina, passos mais silenciosos, passos silenciosíssimos. Silêncio total. Nenhum alarma, nenhuma sirene. Ninguém vem em auxílio. Nem a ambulância, nem a polícia. É uma parede muito velha, muito resistente, de onde ninguém pode cair, que ninguém pode rebentar, de onde nunca mais sairá nenhum som. (*Malina*, 271)

2.5 A dissolução da vida e do eu.

Para concluir, serão analisadas as pistas que a personagem-narradora do romance *Malina* dá para que se entreveja que o seu destino não pode ter um final

feliz. Além disso, serão vistos os motivos de Eu ser eliminada e dar lugar a Malina, que se torna, então, o narrador da história no fim do romance.

Já no início de *Malina*, antes do primeiro capítulo, enquanto comenta a unidade de tempo na qual escreve, Eu deixa entrever que estará sempre presa a um tempo, o 'hoje', o momento de sua narração, até o seu último instante. Isso remete ao fato de que o destino da personagem-narradora só pode ser a morte, ainda que seja uma morte metafórica. Se Eu é o hoje, Malina é o amanhã, que permanece ao final.

Quando, porém, digo 'hoje', minha respiração começa a ficar irregular; tem início essa arritmia que agora já pode ser constatada em um eletrocardiograma, só não se pode concluir pelo gráfico que o motivo é o meu hoje, um hoje sempre novo, opressor, mas posso apresentar, redigida no código inconstante dos médicos, a prova da perturbação, daquilo que precede a crise de angústia, me predispõe, me estigmatiza, hoje ainda organicamente, assim dizem, pensam eles, os especialistas em provas. Só receio que, para mim, o 'hoje' seja por demais excitante, por demais comovente, desmedido, e nessa excitação patológica será, para mim, até o último instante, 'hoje'. (*Malina*, p. 9)

A morte também está presente não só na narrativa, em si, ou seja, no romance narrado por Eu, como também em seus rascunhos, nas partes metanarrativas do romance, em que o leitor se depara com as pretensões narrativas de Eu. Isto acontece quando Ivan pega alguns papéis esquecidos em uma poltrona, na casa da personagem-narradora, nos quais lê, em um deles: “Drei Mörder” (Três assassinos) e em outro: *Todesarten* (Formas de morrer) e em uma terceira folha de papel, lê “A escuridão egípcia” (*Die ägyptische Finsternis*). Ivan não tinha o costume de se envolver com as atividades de Eu mas, após ler estas páginas, ele ironiza sua morbidez. Não só dos títulos dos escritos da personagem-narradora, como também todo o seu universo:

Nada de mas, diz Ivan, e eles sofrem por toda a humanidade e seus aborrecimentos, e pensam nas guerras e já se imaginam outras, mas quando você toma café comigo ou quando tomamos vinho e jogamos xadrez, onde está a humanidade faminta, moribunda, e será que você sente mesmo pena ou só sente pena porque está perdendo a partida, ou porque logo estarei com uma fome canina, e porque está rindo agora, será que a humanidade tem tanto motivo de riso neste momento? (*Malina*, p. 43)

Na verdade, a relação entre literatura e morte ou violência está ligada ao papel que Ingeborg Bachmann atribui à literatura. É Kurt Bartsch quem chama a atenção para este aspecto, citando uma das palestras que Ingeborg Bachmann ministrou na Universidade de Frankfurt, nas quais ela adianta sua alegação contra a expectativa de que a literatura seja algo belo que serve ao propósito de distrair as pessoas da miséria, isto fica explícito quando ela cita uma carta de Kafka a Oskar Pollack:

[...] se um livro não nos acorda com um murro no crânio, não há por que ler o livro, pois não há necessidade de livro para nos fazer felizes, felizes nós seríamos justamente se não tivéssemos livro algum e os livros que nos fazem felizes, poderíamos escrevê-los para nós mesmos se houvesse necessidade, um livro deve ser o machado que rompe o mar congelado que há em nós' (apud BARTSCH, 1988, p. 150)

No terceiro capítulo do romance, a personagem-narradora parece responder a Ivan a respeito de seu universo obscuro:

Em casa deito-me no chão, penso em meu livro, ele se perdeu, não há nenhum livro belo, não posso mais escrever o livro belo, há muito deixei de pensar nele. Sem motivo algum, não me ocorre mais nenhuma frase. Mas estava tão certa de que o livro belo existia, de que o encontraria para Ivan. Nenhum dia virá, os homens jamais serão, a poesia jamais será, os homens terão olhares negros, sinistros, de sua mão virá a destruição, a peste virá, essa peste está em todos, essa peste que a todos devora e logo os ceifará; será o fim. (*Malina*, p. 244)

No último capítulo, a personagem-narradora se mostra mais resignada com o que está para lhe acontecer. Após o fim de seu relacionamento com Ivan e com as exaustivas conversas entre ela e Malina, a personagem-narradora começa a ficar ainda mais reclusa e autocentrada. A esperança que ela mantinha de alcançar a felicidade e de um mundo belo, começa a ruir e a faz entrar em depressão, tentando-se comportar normalmente apenas por obrigação:

Malina vai querer sair comigo, distrair-me, ele vai me coagir, ele será coercivo até o final. Como fazê-lo compreender um pouco as minhas histórias? Como Malina provavelmente está trocando de roupa, eu também me troco; novamente eu posso continuar, dou uma olhada no espelho e lhe sorrio por obrigação. (*Malina*, 245)

É também no último capítulo que a personagem-narradora fala explicitamente da dificuldade que sente no uso da linguagem, insuficiente para expressar tudo o que precisa ser expresso por esta atormentada narradora. Com o fim de seu relacionamento com Ivan e ao esbarrar nos limites impostos pela linguagem, Eu se desencanta tanto das palavras quanto da narrativa:

Fico lendo um livro até as oito da noite. O jantar está pronto, mas estou maquiada e penteada. "É inútil querer fingir indiferença face a pesquisas cujo objeto não pode ser indiferente à natureza humana."

Em seguida me engajo na luta decisiva contra idéias inatas. Também pondero, visto que não tenho mais todos os livros, se o sentido moral é de Hutchinson ou de Shaftesbury, mas hoje não tenho nenhum senso de orientação, mas em compensação, um summa cum laude, embora dê sempre a impressão de ter sido reprovada. A palatal da linguagem. Sei ainda as palavras, há muitos anos elas estão se enferrujando em minha língua, e sei muito bem quais as que se desfazem todos os dias em minha língua, ou que mal consigo engolir, mal consigo expelir. No fundo, não são as coisas que com o tempo fui deixando de comprar ou ver, são as palavras que as expressam que não consegui mais ouvir. (*Malina*, p. 259)

Após o fim da sua relação, a personagem-narradora nota uma fenda na parede, que será por onde ela desaparecerá, onde se dará a sua morte metafórica. Antes do término, a fenda não era visível para ela. Pode-se concluir que esta fenda é um reflexo direto do humor da personagem-narradora, após uma separação, como fica evidente a seguir:

De manhã cedo deixo-me cair na cadeira de balanço e fixo o olhar na parede, que apresenta uma fenda ; deve ser uma fenda antiga, que agora se alarga ligeiramente porque não tiro os olhos dela. É tão tarde que já poderia telefonar eventualmente, e levanto o fone e quero dizer: Você já está dormindo? Mas ocorre-me ainda a tempo

que eu deveria perguntar: Você já acordou? Mas hoje me é demasiado difícil dizer bom dia, e ponho o fone suavemente no gancho; aquele odor está tão presente em todo o meu rosto que tenho a impressão de estar agora enterrada no rosto de Ivan, no odor que pra mim é o cheiro de canela e que, sonolenta, me mantinha desperta, porque era o cheiro único, o cheiro imprescindível à minha respiração. A parede não cede, ela não quer ceder, mas vou forçá-la a se abrir onde tem esta fenda. (*Malina*, p. 255)

Nas últimas páginas do romance, a personagem-narradora, deprimida pelo fim de seu relacionamento, pede que Malina lhe dê mais comprimidos para dormir, o que ele nega, categoricamente. Nega porque tem medo que Eu faça mal a si mesma, tomando comprimidos em demasia. Ela então espera que ele durma e entra sorratamente no quarto de seu colega de quarto afim de pegar os comprimidos. Enquanto pensava se tomaria os comprimidos ou não, a personagem-narradora chega à conclusão de que somente Malina viverá:

Só o fiz, porém, para me acalmar, por nenhum outro motivo. Logo saberemos tudo. Pois isto não pode continuar por muito tempo. Um dia virá. Um dia virá e só haverá a voz seca, alegre e boa de Malina, não mais minhas palavras belas, ditas com grande emoção. Malina se preocupa em demasia. Mesmo por causa de Ivan, para que nada recaia sobre Ivan, para que nada o atinja, nem sequer a sombra de uma culpa, pois Ivan não tem culpa, eu não tomaria 40 comprimidos; mas como dizer a Malina que só quero ficar calma, que não faço mal a mim para não fazer mal a Ivan? [...] Após o pressentimento de seu desaparecimento, a personagem-narradora escreve diversas cartas a um jurista, nas quais tenta montar uma espécie de testamento. Na penúltima das cartas, isenta Malina e Ivan da culpa pelo seu desaparecimento. Logo após a escritura destas cartas, Eu inicia uma nova conversa com Malina, a respeito da fenda na parede: Eu: Desde quando temos uma fenda na parede?
Malina: Não me lembro, com certeza há muito tempo. (*Malina*, p. 262-265)

Na continuação da conversa, Eu reclama de que gostaria de narrar mas não irá fazê-lo e que em suas lembranças, ela é constantemente perturbada por Malina. Neste momento, ela pede para que Malina tire dela todas as histórias que existem dentro dela. Pode-se entender esta passagem como se a personagem-narradora estivesse desistindo do seu desejo de narrar e de recordar estas histórias.

Eu: (dolente) Não me deixe! (cantábile assai) Você, deixar-me! (senza pedale) Eu queria narrar, mas não o farei. (mesto) É só você que me perturba em minha lembrança. (tempo giusto) Assuma, pois, as histórias que fazem a grande história. Tire-as todas de mim. (*Malina*, p. 267)

O desaparecimento de Eu, coincide com o silêncio também de Malina, que, há momentos antes perguntara se ela estava pronta. Quando a personagem-narradora lhe disse que sim, que estava pronta, Malina pede que lhe fizesse café e, neste momento, ele também silencia.

Após este acontecimento, Malina atende a um telefonema destinado à personagem-narradora, o que lhe dá raiva. Ele começa a descartar, desprezar e quebrar tudo que pertencia a Eu. Silenciando-a, deste modo, para sempre.

O telefone toca, Malina atende, ele brinca com meus óculos de sol e os quebra, ele brinca em seguida com um dado de vidro azul que, no entanto, me pertence. Remetente esquecido, doador desconhecido. Mas ele não está apenas brincando, pois afasta meu castiçal. Ele diz: Alô! Por um momento Malina não diz nada e, a seguir, frio e impaciente: O senhor se enganou de número.

Ele quebra meus óculos e os joga no cesto de papéis, são os meus olhos; em seguida ele arremessa o dado de vidro azul, é a segunda pedra de um sonho; ele faz a minha xícara de café desaparecer, tenta quebrar um disco, este não se quebra, verga-se e resiste ao máximo, mas termina por quebra-se; ele tira a mesa, rasga algumas cartas, joga fora meu testamento, tudo vai para o cesto de papéis. Ele joga um vidro de soníferos no meio dos pedaços de papel, procura mais alguma coisa, olha em torno, afasta ainda mais o castiçal, escondendo-o por fim, como se as crianças pudessem alcança-lo; e na parede há algo que não pode mais gritar e, no entanto, grita: Ivan! (*Malina*, p. 270-271)

Ainda que a personagem-narradora tenha gritado o nome de Ivan, ela é inaudível dentro da parede. Ao se desfazer das coisas de Eu, Malina nega a existência e a história da personagem-narradora.

Malina olha bem a sua volta. Ele vê tudo, mas não ouve mais nada. Apenas a sua pequena xícara de bordas verdes ainda está lá, apenas ela, a prova de que está sozinho. O telefone toca novamente. Malina hesita, mas torna a ir até lá. Ele sabe que é Ivan. Malina diz: Alô? E mais uma vez fica um momento sem dizer nada.

Como?

Não?

Então não me expressei bem.

Deve ser um erro.

O número é 72 31 44.

Sim, Ungargasse 6.

Não, não há.

Aqui não tem nenhuma mulher.

Estou lhe dizendo, aqui nunca houve ninguém com esse nome.

Não há mais ninguém aqui.

Meu número é 72 31 44.

Meu nome?

Malina.

Passos, os passos de Malina, passos mais silenciosos, passos silenciosíssimos. Silêncio total. Nenhum alarma, nenhuma sirene. Ninguém vem em auxílio. Nem a ambulância, nem a polícia. É uma parede muito velha, muito resistente, de onde ninguém pode cair, que ninguém pode rebentar, de onde nunca mais sairá nenhum som.

Foi assassinato. (*Malina*, p. 271)

Ruth Röhl, analisa e compara os contos de Ingeborg, *Das dreissigste Jahr* e *Ein Schitt nach Gomorrha*. Neste estudo, ela sugere algo aplicável à análise de *Malina*. Segundo a pesquisadora, a protagonista do segundo conto, Mara, passa a questionar sua existência, quando se conscientiza de ter vivido sempre à sombra das outras pessoas e, portanto, exilada de seu verdadeiro eu e confessa que este reconhecimento de si ocasiona o anseio por um novo mundo e um novo ser. (RÖHL, 1980, p. 14)

Ainda de acordo com Röhl, a morte da personagem-narradora do romance *Malina* pode ser interpretada como a possibilidade de um reinício pleno, ou seja, de

que a narradora longe de Malina e de Ivan possa, por fim, unificar a sua identidade, atingindo a plenitude.

O terceiro capítulo – “Von letzten Dingen” – retoma a narrativa com as três personagens iniciais, mas, ao passo que Ivan se afasta, Malina ganha significação. Malina não só procura induzir o eu narrador a matar Ivan, como também o prepara para o sacrifício de ser seu Eu em favor de uma realidade mais relevante.

(...)

No final do romance, a reintegração na totalidade é evocada de duas maneiras: através da morte iniciatória do eu narrador e do retorno à origem, representada por Malina. (RÖHL, 1980, p. 51)

Neste sentido, entende-se esta morte da personagem-narradora como o início de uma nova fase, uma regeneração ou redenção. Um retorno a um estado originário que, representado por Malina, está de acordo com a própria personagem-narradora. Este estado originário remete à história de Adão e Eva, já que a personagem-narradora tem a impressão de que saiu da costela de Malina. A morte simbólica de Eu pode significar também o seu renascimento, a partir da figura de Malina.

A imposição do sacrifício e/ou da morte como primeiro passo à regeneração é, na verdade, própria do contexto iniciatório. No momento em que o eu narrador renuncia a seu Eu, dá-se a aproximação entre as personagens antes desvinculadas. (RÖHL, 1980, p. 63)

Para se concluir esta parte, sintetizam-se as razões para a morte da personagem-narradora de *Malina*, com a seguinte citação de Eliade Mircea, em *O sagrado e o profano*:

É preciso abolir a obra do Tempo, reintegrar o instante autoral de antes da Criação, no plano humano, isto equivale a dizer que é preciso reintegrar a ‘página branca’ da existência, começa absoluto, quando nada se encontrava ainda maculado, quando nada estava ainda estragado. (...) A morte iniciática reitera o retorno exemplar ao Caos, para tornar possível a repetição da cosmogonia, quer dizer: preparar o novo nascimento. (ELIADE, [20--], p. 203)

3 PSGH – MALINA : ENTRE A FORMAÇÃO E A DEFORMAÇÃO, entre dizer e calar

Estabelecer aproximações entre os romances de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann não é nenhum ineditismo nos estudos acadêmicos brasileiros. Ruth Röhl foi a primeira a mencionar pontos de contato entre as obras das duas escritoras em sua tese de doutorado, *A dimensão poética na prosa de Ingeborg Bachmann*, em 1980. Em 1997, Silvana Baroni, orientanda de Ruth Röhl, aprofundou-se no estudo comparativo entre as duas escritoras com sua dissertação de mestrado intitulada *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*. Desde então, nenhum outro estudo de fôlego se debruçou na comparação entre Bachmann e Lispector.

Embora distantes geograficamente, algumas coincidências biográficas são facilmente constatáveis, e aproximam estas escritoras. Ambas nasceram na década de vinte, começaram a publicar na década de quarenta e morreram na década de setenta. Durante o mesmo período de tempo, elas fizeram parte de um mundo em fase de transições constantes e vertiginosas. Além disso, ambas as escritoras atravessaram o período da Segunda Guerra Mundial, ainda que de maneira distinta.

O impacto da guerra é facilmente reconhecível nos escritos das duas autoras. Tanto Lispector quanto Bachmann tiveram pais que se envolveram em questões de guerra. O pai de Ingeborg Bachmann se aliou ao Partido Nazista em 1932. Já a mãe de Clarice Lispector foi violentada por soldados russos, o que deixou fortes traços em sua saúde física e mental, uma vez que ela morreu devido a uma infecção de gonorreia contraída no ato de violência sexual. Sendo de origem judia, nos primeiros anos de sua juventude, Clarice escondeu sua raça com medo de que o governo brasileiro, que na década de trinta flertava com o nazismo, a deportasse para a Europa Oriental. Assim também Bachmann mantinha uma relação não harmoniosa com o legado de seu pai.

Outro ponto de contato entre a vida das duas escritoras são os problemas relativos à identidade cultural. Bachmann procurava se encontrar, buscava uma identidade naquele momento da história em que a Áustria que se distanciava do período áureo vivido no Império Austro-Húngaro. Abrigando diversas etnias em seu novo limite político, o país centro-europeu queria minimizar os efeitos de sua questionável participação na Segunda Guerra Mundial. Como visto no capítulo de

análise de *Malina*, nesta Áustria não existia espaço para memórias individuais, uma vez que se tentava construir uma nova memória coletiva da vivência austríaca durante os anos da Segunda Guerra.

Já Clarice Lispector, vivia em um constante questionamento sobre suas raízes brasileiras, intensificado pelas suas inúmeras viagens e estadias no exterior ao lado de seu marido diplomata. Desta forma, tanto Ingeborg Bachmann quanto Clarice Lispector estavam expostas a um rico multiculturalismo e a espaços linguísticos múltiplos.

Mas o objetivo central deste trabalho é focar na aproximação dos romances *A Paixão segundo G.H.* e *Malina* no tocante à estrutura narrativa de ambos, que por sua vez, se finca na exposição do embate entre a identidade das narradoras-personagens e o próprio processo de escritura.

Nos dois capítulos anteriores procurou-se apresentar alguns aspectos contidos no universo narrativo dos romances PSGH e *Malina*. Ciente de que toda escolha resulta em cortes e acentuação de apenas alguns nuances, será apresentada agora a explicação por tais escolhas, neste momento do trabalho, no qual será feita uma comparação entre estas duas obras.

Procurou-se chamar a atenção para algumas peculiaridades das obras que possibilitariam fixar traços em comum entre as narrativas pelo fato facilmente detectável de que em ambas temos personagens-narradoras que procuram ao longo da narrativa tomarem consciência de si mesmas, tornando a própria trama o elemento constitutivo de uma identidade fluida, não consolidada.

Nos dois romances há a exposição de um problema, a origem da angústia das personagens-narradoras. Esse sentimento lhes corrói o âmago do ser e é o mote do ato narrativo, implicando na conjunção entre narração e processo de entendimento de um problema, sendo esta a base do processo de tratamento pelo método psicanalítico, iniciado em solo austríaco algumas décadas antes do nascimento de Ingeborg Bachmann, que consistia em falar para resolver um problema, revelar a origem do trauma e promover a cura. Mas não se trata aqui de se valer do ato da escritura como substitutivo de uma sessão terapêutica, e sim de se valer dele para refletir sobre a linguagem enquanto processo possibilitador de uma consciência de identidade. Mais concretamente, usar o ato narrativo enquanto momento de construção da identidade a partir da detecção de sua fragmentação e

fragilidade. Dessa forma há uma busca por uma integridade perdida, por uma completude.

Este aspecto possibilitou a aproximação destas obras a um conceito que aparentemente lhes seria estranho e distante, nomeadamente o de *romance de formação*. Para que se possa caminhar para uma aproximação fundamentada, cabe fazer uma breve explanação deste conceito, o que ajuda a estabelecer a perspectiva da comparação.

Em sequência, será apresentado outro enfoque que também tem por intenção aproximar estas obras. Essa convergência se dará pelo prisma da chamada crise da linguagem conforme se apresenta no período do pós-guerra quando as palavras escasseiam diante do inexorável. Nessas obras, discute-se a possibilidade de se expressar através da escritura o âmago de si mesmo, ao mesmo tempo em que se vale desse mesmo ato enquanto limitador da amplitude do que se tem a dizer. Nesse sentido, questiona-se a validade do ato de escritura enquanto ato revelador e estruturador do eu.

3.1 O romance de formação no século XX

Optou-se por ler os dois romances analisados, *A paixão segundo G.H.* e *Malina* como possíveis exemplos de romances de formação no século XX. Antes de iniciar a defesa deste argumento, cabe explicitar os motivos desta escolha valendo-se da conceituação de romance de formação. Massaud Moisés, em seu *Dicionário de Termos Literários*, apresenta, de modo sucinto, o conceito de romance de formação:

Modalidade de romance tipicamente alemã, gira em torno das experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou educação, rumo da maturidade, fundada na idéia de que “a juventude é a parte mais significativa da vida [...], é a ‘essência’ da modernidade, o sinal de um mundo que procura o seu significado no futuro, mais do que no passado” (MORETTI, 1987, p. 3,5)
 Considera-se o pioneiro nessa matéria o *Agathon* (1766) de Wieland, e o ponto mais alto, o *Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, mas a palavra para designar esse gênero de narrativa, *Bildungsroman*, foi empregada pela primeira vez em 1820, por Karl Morgenstern, e posta em circulação por Wilhelm Dilthey em 1870, na sua *Vida de Scheiermacher*. (MOISÉS, 2004, p. 56)

As personagens-narradoras de *PSGH* e *Malina* não se encontram no despontar da juventude como os protagonistas dos romances de formação clássicos

(a idade das personagens-narradoras dos romances de Bachmann e Lispector não é mencionada nos romances, mas é sugerido que elas estejam na casa dos trinta anos). No entanto, as duas personagens-narradoras são confrontadas com um processo de amadurecimento à maneira dos processos de amadurecimento encontrados nos romances de formação.

Para dar o suporte teórico a este subcapítulo, serão utilizados os livros *Romance de Formação em Perspectiva Histórica*, de Marcus Vinicius Mazzari e *O Cânone Mínimo*, de Wilma Patrícia Maas, estudos que inauguram o debate nacional sobre o tema.

Pode-se afirmar, de acordo com a definição clássica de romance de formação que a sua estrutura se modificou com o passar dos séculos, o que possibilita o entendimento de PSGH e *Malina* como romances de formação típicos do século XX. Para chegar à definição do que seria o romance de formação no século XX, é importante pensar quais são as características deste gênero de narrativa após duas grandes guerras mundiais e entender o que significa formação em um contexto em que a maior parte das obras literárias tratam da deformação do indivíduo, explicitando o seu dilaceramento, sem oferecer nenhuma solução para os tormentos de seus personagens.

Pode-se relacionar a gênese do romance de formação com a publicação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. O uso do conceito de *Bildungsroman* está diretamente atrelado e articulado com o livro de Goethe no âmbito historiográfico, uma vez que o termo Romance de Formação foi criado pelo professor de filologia clássica Karl Morgenstern em 1810, mas só despontou para o discurso acadêmico em 1870, através da obra *Das Leben Schleiermacher (a Vida de Schleiermacher)*, do filósofo idealista Wilhelm Dilthey. Em seu livro, Patrícia Maas cita diretamente o livro de Dilthey:

Eu gostaria de chamar *Bildungsromane* aos romances que compõem a escola do *Wilhelm Meister*. A obra de Goethe mostra o aperfeiçoamento humano em diferentes graus, formas, fases da vida. (DILTHEY apud MAAS, 2000, p. 14)

Essa breve definição de Dilthey ao mesmo tempo em que estabelece a circulação do termo *Bildungsroman* para um âmbito acadêmico mais amplo, articula a relação imediata entre o termo e o romance de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), como se pode ver na citação a seguir de Wilma Patrícia Maas:

Dilthey relaciona ainda o romance de Goethe ao ideal de aperfeiçoamento humano. Tal articulação, construída sobre as bases idealistas do espírito de época e do entrelaçamento entre vida e obra, tornou-se peça chave para a tradição crítica do Bildungsroman, influenciando as abordagens e definições que se seguiram. (MAAS, 2000, p. 14)

A temática central dos romances analisados nesta dissertação é a ênfase na questão do indivíduo, no questionamento da identidade e na ampliação das potencialidades das personagens-narradoras. Estas características fazem com que se aproximem com o romance de formação clássico. Mazzari explicita as principais características que fazem *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* o clássico romance de formação:

Com meios estéticos então inéditos, Goethe empreende a grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira mais global, ainda que dispensando pouco “interesse e esforço construtivo”, conforme observou Auerbach, “à moderna estrutura da vida emergente”. [...] No centro do romance está a questão da formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidades sob as condições históricas dadas. Dessa forma, o *Wilhelm Meister* aparece como a primeira manifestação alemã significativa do “romance social burguês” (*Gesellschaftsroman*), na época já amplamente desenvolvido na França e na Inglaterra. (MAZARRI, 1999, p. 67)

Assim como no romance de Goethe, PSGH e *Malina* analisam a relação do indivíduo com a sociedade brasileira e austríaca dos anos do pós-guerra. As autoras discutem esta relação sem estruturar a vida de suas personagens de forma realista. Ao invés de colocarem as suas personagens como fruto do milagre econômico, elas preferem expor o impacto da guerra e do crescimento desenfreado das grandes cidades na vida do indivíduo. Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann escrevem sobre a formação das personagens-narradoras e de que maneira elas podem alcançar suas potencialidades no contexto histórico-social de então.

Além disto, os dois romances podem ser também lidos como romances sociais burgueses. Uma diferença, no entanto, é que não se relacionam à sociedade burguesa como um todo durante os romances. Ambos tratam mais do escritor ou de alguém quem tem a necessidade de narrar um acontecimento por escrito para lhe dar forma ou para perpetuar uma voz, representadas pelas personagens-narradoras de PSGH e *Malina*, embora se possa inferir que G.H. e Eu façam parte de uma classe média, estando G.H. em uma posição econômica um tanto melhor do que Eu.

Já com relação à maneira como o romance de formação é escrito no século XX, Mazzari afirma:

O desenvolvimento posterior da literatura alemã sofreu, de maneira poderosa, o influxo dessa obra de Goethe. Os vários romances de formação que surgem na primeira metade do século XIX tem como modelo inequívoco o *Wilhelm Meister*. Contudo, à medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social (por conseguinte, a formação e o desenvolvimento de sua personalidade sob as condições históricas vigentes). Os escritores foram também, gradativamente, assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano. (MAZZARI, 1999, p. 67-68)

Pode-se entender que, devido às mudanças pelas quais a sociedade passou desde o período em que Goethe escreveu o *Wilhelm Meister*, fez-se necessário que o romance que trata de expor a formação na sociedade burguesa também mudasse, para se adaptar a estas condições. A trajetória da personagem do romance de formação começa a passar também pela deformação do indivíduo já que não há a possibilidade de adaptação plena e harmônica entre o indivíduo e a sociedade.

Outro aspecto interessante, quando se considera PSGH e *Malina* como romances de formação, é que os dois romances trazem protagonistas do sexo feminino, característica incomum tanto nos romances de formação clássicos quanto nos modernos. A respeito disto, Débora Guedes comenta em seu artigo *O romance de formação: um passeio pelos caminhos de Stephen Dedalus e Virgínia* (2009), uma crítica feita por Cristina Pinto:

Cristina Ferreira Pinto assinala que em quase todos os livros produzidos por estes escritores estrangeiros há a ausência de personagens femininas como protagonistas. Segundo ela, Jerome Buckley em seus estudos sobre o *Bildungsroman* “dedica um capítulo do seu volume à discussão de *The Mill on the Floss*, de George Eliot, sem fazer, porém, nenhum comentário ao fato de a protagonista ser do sexo feminino e não um homem como nas outras obras estudadas” (1990, p. 11). (GUEDES, 2009, p. 2-3)

Guedes ainda assinala que, quando aparecem protagonistas femininas nos romances de formação, fica explícita que sua formação é diferente dos romances de formação de personagens masculinos. O que as personagens femininas buscam, ou deveriam buscar não é a harmonia com a sociedade, mas sim uma vida familiar plena a partir do casamento ou da experiência com a maternidade.

Nos raros romances onde elas aparecem fica clara a formação diferente da masculina: voltada para o casamento ou como preparação para a maternidade. A crítica feminista é incisiva em relação a questionar essa ausência e mostra que, antes de termos romances denominados de neofeministas, as personagens que ousavam fugir a esses padrões pré-estabelecidos socialmente estavam fadadas ao fracasso. Muitas cometiam o suicídio, outras morriam vítimas de doenças ou eram internadas tidas como loucas. (GUEDES, 2009, p.3)

Nesse sentido, tanto *Malina* como PSGH têm como personagens-narradoras mulheres que transcendem este modelo. As duas já passaram dos vinte anos, não são casadas e nem têm filhos e são bem sucedidas enquanto artistas. A personagem-narradora de *Malina* mora na mesma casa com um homem que não é nem seu namorado, nem seu marido. Não se pode dizer que a formação de G.H. ou de Eu tenha fracassado, embora a personagem-narradora de *Malina* tenha perdido a voz ao emparedar-se no fim do romance. A formação destas duas personagens não difere do tipo de formação pela qual passam protagonistas do sexo masculino, ainda que alguns de seus conflitos sejam relativos ao seu gênero, como por exemplo, o aborto feito por G.H. e os abusos que Eu sofreu durante a guerra, cujas lembranças voltam a atormentá-la em forma de sonho, e o fim de seu relacionamento com Ivan.

Débora Guedes destaca que os romances de formação com protagonistas do sexo feminino, possuem um cunho mais intimista e suas protagonistas são apresentadas como exemplos que subvertem o modelo de formação masculino; “Ao invés de integrarem-se após a realização desse aprendizado, que inclui a educação formal e profissional, elas não conseguem fazer parte da sociedade a qual pertencem” (GUEDES, 2009, p. 3).

Mesmo após passarem pelo processo formativo, nem G.H., nem Eu integram-se plenamente à sociedade da qual não se sentiam parte. Pode-se dizer que, após as revelações com as quais se confrontam durante sua formação, esta integração e sensação de plenitude torna-se impossível.

Voltando a utilizar as explanações dadas por Mazzari, com relação à *Wilhelm Meister*, tem-se que:

A estrutura dos *Anos de Aprendizado* assenta-se sobre dois pontos fundamentais: primeiramente no conceito teleológico do desdobramento gradativo das potencialidades do indivíduo, no sentido de uma enteléquia, e, em segundo lugar, na teoria da socialização como interação necessária entre indivíduo e sociedade, “eu” e o mundo – Hegel fala aqui na superação da discrepância entre “poesia do coração” e “prosa das relações sociais”. (MAZZARI, 1999, p. 70)

A preocupação primeira das personagens-narradoras é a de se integrarem a uma sociedade que parece não lhes entender. Quando ambos os romances iniciam, as duas personagens-narradoras sabem que uma das razões para que existam seus inúmeros conflitos é que elas mesmas são seres partidos e dilacerados e que não se adaptam às regras sociais que facilitam o trânsito do indivíduo dentro da sociedade. O desdobramento das potencialidades das personagens-narradoras se dá a partir da

metade dos romances para o final. Em PSGH, é a partir de seu encontro com a barata. Em *Malina* se dá a partir do segundo capítulo, quando ela narra seus sonhos para Malina, na esperança de pode curar-se dos traumas do passado. Em PSGH, isto pode ser exemplificado pelo seguintes trechos situados no início do romance:

É uma desilusão. Mas desilusão de quê? se, sem ao menos sentir, eu mal deveria estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. [...] Mas é que também não sei que forma dar ao que me aconteceu. E sem dar uma forma, nada me existe. E – e se a realidade é mesmo que nada existiu?! quem sabe nada me aconteceu? Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo – que sei do resto? o resto não existiu. Quem sabe nada existiu! Quem sabe me aconteceu apenas uma lenta e grande dissolução? E que minha luta contra essa desintegração está sendo esta: a de tentar *agora dar-lhe uma forma?*(grifo meu) (PSGH, p. 13- 14).

Já em *Malina*, a consciência de sua desintegração e descompasso entre o que ela é e o que deveria ser, se dá da seguinte forma:

Finalmente me encontro à vontade em minha carne, neste corpo que se tornou estranho para mim por um desprezo; sinto como tudo se modifica em meu interior, como os músculos se descontraem de sua constante crispção, seu sistema de fibras lisas e seu sistema de fibras estriadas se relaxam, como ambos os sistemas nervosos se transformam ao mesmo tempo, pois nada me é mais nítido que essa transformação – um processo de reparação, uma purificação, a prova viva, a prova real, que também poderia ser aferida e especificada com auxílio dos instrumentos mais modernos de uma metafísica. [...] Não perdi um minuto sequer, pois esse acontecimento, que não se pode prever, a respeito do qual nunca se soube, nunca se ouviu, nunca se leu nada, exige uma aceleração extrema para que possa ser realizado. Qualquer ninharia poderia tê-lo sufocado, estrangulado no início, refreado em sua evolução, tão sensíveis são a formação e o nascimento dessa força mais poderosa, latente no mundo, pois o mundo está doente e quer impedir que essa força saudável apareça. (*Malina*, p. 28).

A diferença entre como isto se dá nos dois romances é que em *Malina*, a consciência do descompasso em que ela vive com relação ao mundo, assim como sua consciência da fragmentação de sua identidade, se dá a partir da figura de Ivan, na sua relação com ele enquanto que, em PSGH, esta consciência não se relaciona a ninguém em especial. A personagem-narradora de *Malina* não é autocentrada como G.H. se apresenta no livro de Lispector. G.H. não se relaciona com ninguém, nem mesmo com a empregada que deixou sua casa. Já a personagem-narradora do romance de Bachman, Eu, relaciona-se frequentemente tanto com Ivan quanto com Malina, sai de casa, viaja e interage com outros personagens.

Como dito anteriormente, a fase de desenvolvimento das potencialidades das personagens-narradoras de ambos os romances só começa a acontecer a partir da metade dos romances, após terem iniciado a sua trajetória de formação, trajetória

esta que elas começam a ultrapassar sem querer. Em PSGH, o desenvolvimento das suas potencialidades dá-se a partir da visão dos desenhos na parede, feitos por Janair e pelo encontro com a barata, que desencadeia um processo de desumanização da personagem-narradora quando há uma profunda identificação com a barata a ponto de G.H. ingerir o animal asqueroso:

Eu estava limpa de minha própria intoxicação de sentimentos, limpa a ponto de entrar na vida divina que era uma vida primária inteiramente sem graciosidade, vida tão primária como se fosse um maná caindo do céu e que não tem gosto de nada. (PSGH, p.103);

O mistério do destino humano é que somos fatais, mas temos a liberdade de cumprir ou não o nosso fatal: de nós depende realizarmos o nosso destino fatal. Enquanto que os seres inumanos, como a barata, realizam o próprio ciclo completo, sem nunca errar porque eles não escolhem. Mas de mim depende eu vir livremente a ser o que fatalmente sou. Sou dona de minha fatalidade e, se eu decidir não cumpri-la, ficarei de fora da minha natureza especificamente viva. Mas se eu cumprir meu núcleo neutro e vivo, então, dentro de minha espécie, estarei sendo unicamente humana.

- Mas é que tornar-se humano pode se transformar em ideal, e sufocar-se de acréscimos. (PSGH, p. 124).

Em *Malina*, o desenvolvimento do potencial da personagem-narradora se dá de duas maneiras. Uma delas é através de Ivan e da felicidade que a relação com ele lhe proporciona, inspirando-a a querer se tornar uma mulher melhor e a escrever coisas belas, como se pode depreender dos trechos a seguir de *Malina*:

Um efervescer de palavras tem início em minha cabeça, em seguida, um esplendor, algumas sílabas já cintilam, e de todos os encadeamentos sintáticos, voam vírgulas coloridas, e os pontos, outrora pretos, pairam inflados feito balões no teto de meu cérebro, pois no livro que é maravilhoso, e que estou começando a encontrar. Tudo será como EXULTANTE JUBILATE. (*Malina*, p. 44);

Minha rica fantasia é finalmente posta em movimento através de Ivan; qualquer coisa de imenso penetrou em mim através dele e agora se irradia de mim; irradio luz sobre o mundo sem parar, que dela necessita, a partir desse único ponto no qual não só a minha vida está centrada, mas também minha vontade de 'ser feliz', para ser novamente útil pois gostaria que Ivan precisasse de mim, como eu preciso dele, e a vida inteira. (*Malina*, p. 61)

A outra maneira pela qual este potencial começa a ser desenvolvido é pelas conversas que a personagem-narradora começa a ter com Malina a respeito de si, dos seus pesadelos e dos traumas que existem por trás deles:

Eu: (lamentandosi) [sic] Que foi que aprendi, que experiência adquiri em todos esses anos, com tanto sacrifício, e pense no esforço que me custou!

Malina: Nada, é claro. Mas você já aprendeu o que tinha aprendido dentro de si, o que você já sabia. Acha isso muito pouco?

Eu: Talvez você tenha razão. Agora, às vezes penso que estou simplesmente voltando a ser o que fui um dia. Gosto muito de pensar no tempo em que tinha tudo, em que minha alegria era alegria verdadeira, minha seriedade, uma boa seriedade. (quase glissando)[sic] Depois tudo foi lesado, usado, abusado, explorado e, finalmente, destruído. (moderato) [sic] Aos poucos fui me corrigindo, completando as lacunas cada vez maiores, e me sinto curada. Quase sou, agora, aquela que fui. (sotto você) [sic] Mas para que serviu o caminho?

Malina: O caminho não serve para nada; ele está aí para todos, mas nem todos precisam trilhá-lo. O certo, contudo, seria poder, um dia, ir e vir entre o eu reencontrado e um eu futuro, que não pode mais ser o eu antigo. Sem esforço, sem problema, sem lamentação.

Eu: (tempo giusto) [sic] Não me lamento mais.

Malina: É o mínimo que eu esperava, já é um bom resultado. (*Malina*, p. 248)

Após essa exposição, pode-se perceber as características que tanto PSGH quanto *Malina* têm em comum com o romance de formação clássico. Patrícia Maas explicita duas dessas características que se pode observar nos dois romances:

- o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de auto descobrimento e de orientação no mundo;
- a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento; (MAAS, 2000, p. 62)

As duas personagens-narradoras dos romances analisados adquirem a consciência que são seres que não conseguem se ajustar à sociedade e que trilham um caminho de autoconhecimento, cujo objetivo é uma maior integração entre elas e a sociedade na qual vivem. Esta consciência de um caminho que precisam trilhar não é claro para as personagens-narradoras desde o início do romance. Apenas depois de passarem por dolorosas experiências é que ambas entendem que passam por uma trajetória que as levará a um processo formativo. Em PSGH esse despertar acontece através do embate de G.H. com os desenhos que sua ex-empregada deixou na parede, com a barata. Já em *Malina*, faz-se pelo reviver dos horrores da guerra através dos sonhos da personagem-narradora.

Há ainda uma terceira característica, também clarificada por Maas, que aproxima *A paixão segundo G.H.* e *Malina* dos romances de formação clássicos:

[...] além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (MAAS, 2000, p. 62)

Não há em PSGH ou *Malina* a exposição das experiências que as personagens-narradoras adquirem após a saída da casa dos pais, uma vez que elas já são mais velhas do que os protagonistas dos romances de formação clássicos e já se encontram estabelecidas em suas próprias casas. Também não há, nos dois romances, a menção a mestres ou instituições educacionais que tomassem parte no processo formativo das duas personagens-narradoras, nem mesmo em *Malina*, romance no qual a figura de Malina poderia ser confundida com a de um mestre. A figura de Malina pode ser considerada como um propulsor para o desenvolvimento de Eu. Ele não a direciona para determinado caminho nem a ensina nada. Malina relaciona-se mais com a figura de um psicanalista e não com a de um mestre, o que leva com que *Malina* se afaste um pouco do conceito de romance de formação. No entanto, pode-se relacionar o encontro com a esfera artística com a necessidade que tanto G.H. como Eu sentem de narrar e de se expressarem. Assim como fato de que ambas as personagens-narradoras pertencem à classe artística pode servir de amparo para a aproximação com o conceito de romance de formação, assim como apresentado por Goethe em seu romance.

Com relação às características específicas do romance de formação no século XX, Patrícia Maas destaca a forma fraturada e abalada do *Bildungsroman*, o que por sua vez aproxima as obras do conceito de romance de formação, validando assim esta interpretação. Pode-se entender esta forma fracionada na qual o romance de formação contemporâneo é gerado como um resquício da crise do romance, comentada por teóricos no final do século XIX e início do século XX, quando alguns teóricos como Jules Renard acreditavam que os recursos do romance estariam esgotados. No entanto, o romance não estava em crise, mas sim acompanhava as mudanças pelas quais a sociedade contemporânea passava e tentava alcançar, valendo-se desse gênero, do dinamismo que estas mudanças trouxeram à vida moderna. Tais transformações estruturais, temáticas e até mesmo linguísticas incidem nos romances de formação do século XX. Walter Benjamin comenta em, *A crise do romance*, de 1930, o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin relacionando-o ao romance de formação, referindo-o como o “fortalecimento da radicalidade épica” e afirma que, através do princípio estilístico da montagem, *Berlin Alexanderplatz* “faz explodir o ‘romance’ estrutural e estilisticamente e abre novas possibilidades de caráter épico” (BENJAMIN, 1994, p.

56). Patrícia Maas destaca uma crítica de Benjamin em que ele aproxima a trajetória de Franz Biberkopf a dos protagonistas dos romances clássicos de formação:

O protagonista de *Alexanderplatz*, Franz Biberkopf, percorre efetivamente um itinerário, à maneira dos protagonistas dos romances de formação: “Como essa fome de destino é saciada, saciada por toda a vida... e como o marginal se transforma em um sábio – esse é o itinerário de sua vida” (MAAS, 2000, p. 209).

Anne Morais (2012) também analisou o romance *Berlin Alexanderplatz* como um romance de formação do século XX. Em sua dissertação de mestrado intitulada *O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do Bildungsroman em Fontamara de Ignazio Silone, e em Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin*, analisa as duas obras citadas como exemplos modernos de romance de formação. Dentre as características que Anne atribui a estes romances para classificá-los como romances de formação, pode-se destacar duas. Uma delas é o fato de que os protagonistas dos romances de formação estão em constante movimentação, cumprindo uma trajetória que os levará ao encontro de sua formação. Isto fica explícito no seguinte trecho:

Das teorias do *Bildungsroman*, retoma-se que, o herói em formação deve estar em contínuo movimento de ação, tal aspecto, considerado por teóricos como Geórg Luckás, (...), ocorre com Bieberkopf, pois, ao transitar por Berlim – não de forma contemplativa mas de forma ativa – trilharia pelos caminhos da formação até adquirir uma nova consciência social. O protagonista, nesse meio-tempo de indas e vindas por ruas e bares, em determinados episódios trágicos, escolhe se esconder e não reagir, entretanto, mais à frente, submete-se à força da ação. (MORAIS, 2012, p. 87)

Embora não se possa dizer que G.H. empreenda um movimento de ação contínua, não se pode acusar a personagem-narradora de PSGH de inércia. O romance é iniciado com o movimento da personagem-narradora de pôr em ordem o quarto de empregada de sua casa e, a partir dessa ação é que se dá início a trajetória de formação de G.H., que não se dá a partir de grandes ações, mas antes psicologicamente e através do próprio ato narrativo. Já a personagem-narradora de *Malina* está em constante movimentação na cidade de Viena, ela trabalha, concede uma entrevista, escreve cartas e relaciona-se com inúmeras pessoas, como dito anteriormente no início deste subcapítulo.

Outra característica que faz com que se possa estabelecer a comparação entre *Berlim Alexanderplatz* e os romances de formação e torna a obra de Döblin um romance de formação típico do século XX é que o processo formativo se dá através das técnicas de narração utilizadas na escritura do romance. Nos romances de

formação do século XX, a consciência da formação se dá através da narração. A respeito das técnicas de narração usadas em *Berlim Alexanderplatz*, como a montagem e o fluxo de consciência. A respeito dessas inovações, Morais destaca:

Ao se ler Berlin, além das angústias, das incertezas de homens ali simbolicamente representados, encontra-se em meio às técnicas da montagem e da colagem, outro instrumento de inovação: o fluxo de consciência. Todas representam momentos em que Döblin consegue traduzir de forma magistral o que se passa tanto no interior como no exterior do protagonista. Como fez Silone, Döblin também buscou novas formas de narrar, para poder exprimir a realidade histórica do fragmentado e conflituoso período do entreguerras, só que o autor italiano em seu romance não estruturou a desarmonia do mundo nos mesmos moldes do texto alemão, perpassando pelas técnicas já bastante referidas. (MORAIS, 2012, p.80)

As autoras de PSGH e *Malina* também se utilizam das diferentes técnicas narrativas em seus romances, típicas do romance modernista, como a repetição e o fluxo de consciência. Ambos os romances se assemelham a forma de um monólogo, onde se tem as duas personagens-narradoras apresentando os acontecimentos relacionados à sua trajetória, como se estivessem em uma sessão terapêutica. Além disso, *Malina* é um exemplo de romance híbrido, onde coexistem vários gêneros textuais como romance, carta, diálogo e entrevista. É através das suas próprias falas que as personagens-narradoras de PSGH e *Malina* adquirem a consciência de terem empreendido um processo de formação.

G.H. e a personagem-narradora de *Malina* também cumprem uma trajetória, um itinerário que as leva de um ponto de alienação à detenção de um segredo tão metafísico e transcendental que elas precisam silenciá-lo. Uma característica encontrada nos dois romances é que em determinado momento de suas narrativas, elas estão conscientes de que estão percorrendo um caminho que as levará a uma vida mais sábia, que as tornará pessoas melhores. Isto fica claro nos seguintes trechos de PSGH e *Malina*:

É inútil procurar encurtar caminho e querer começar já sabendo que a voz diz pouco, já começando por ser despesoal. Pois existe a trajetória, e a trajetória não é apenas um modo de ir. A trajetória somos nós mesmos. Em matéria de viver, nunca se pode chegar antes. A via-crúcis não é um descaminho, é a passagem única, não se chega através dela e com ela. A insistência é o nosso esforço, a desistência é o prêmio. A este só se chega quando se experimentou o poder de construir, e, apesar do gosto de poder, prefere-se a desistência. A desistência tem que ser uma escolha. Desistir é a escolha mais sagrada de uma vida. Desistir é o verdadeiro instante humano. E só esta é a glória própria de minha condição. (PSGH, p. 176)

Eu: No final eu poderei dispor de tudo.

Malina: Isso é megalomania. Assim você só passa de uma mania a outra.

Eu: (senza licenza) [sic] Não. Agir é o mesmo que não agir, caso as coisas continuem assim como você está me mostrando. Não será, pois, uma mania crescente, e sim decrescente.

Malina: Não. Você cresce no todo, e se parasse de ponderar, se não se pesasse mais, poderia crescer ainda mais, sempre mais.

Eu: (tempo) Crescer em quê, se não se tem mais força?

Malina: Cresce-se em susto.

Eu: Portanto, eu o assusto.

Malina: Não a mim, mas a você, sim. É verdade que causa esse susto. Mas você poderá se auto contemplar. Quase não estará envolvida, quase não estará mais aqui.

Eu: (abbandonandosi) [sic] Por que não aqui? Não, eu não o entendo! Mas então não entendo mais nada... Eu teria de eliminar a mim mesma!

Malina: Você só poderá ser útil a si mesma na medida em que se prejudicar. Esse é o início e o fim de todas as lutas. Agora você se prejudicou o suficiente. Isso lhe será muito mais útil. Mas não a você, como pensa.

Eu: (tutto il clavicembalo)[sic]Ah! Então sou outra, você quer dizer que ainda serei totalmente outra!

Malina: Não. Que tolice! Sem dúvida alguma é você, isso você também não pode mais mudar. Mas um eu se comove e um eu age. (*Malina*, p. 250)

Desta maneira, pode-se considerar que *A paixão segundo G.H.* e *Malina* se aproximam bastante do que se considera como romance de formação na contemporaneidade. O indivíduo desestruturado do século XX, que sofreu com os horrores de duas grandes guerras e com as consequências do crescimento desenfreado da sociedade sofre de uma angústia brutal, desenvolvendo, justamente por isso, um sentimento de inadequação social. Estas personagens são obrigadas a sublimar suas lembranças mais dolorosas para que continuem funcionais. Tanto G.H. quanto a personagem-narradora de *Malina* tentam se reestruturar a partir do trajeto formativo pelo qual empreendem. Anne Morais, em sua dissertação comenta como são os protagonistas dos romances de formação do século XX:

O quadro no século XX, sem dúvida, é de um sujeito fragmentado, dono de uma personalidade também fragmentada e não mais equilibrada e harmônica, o que não permitiria mais a estrutura pensada pelo modelo ortodoxo de formação. (MORAIS, 2012, p.29)

É através da revelação do fragmentário nestas personagens que se dá a possibilidade de formação do indivíduo do século XX. O romance de formação moderno passa também pela deformação do indivíduo, como no caso da trajetória de G.H. ou trata de um indivíduo já deformado, como o presidiário Franz Biberkopf de *Berlim Alexanderplatz*. Os personagens do romance de formação do século XX, e aqui se pode incluir Biberkopf, G.H. e Eu, não são inteiros, plenos. O processo formativo é a busca pela sua inteireza, embora, muitas vezes não haja finalização possível. Ou seja, devido ao contexto histórico-social, esses personagens estão

impossibilitados de alcançar uma harmonia perfeita. Ou seja, pode-se considerar este novo modelo de romance de formação como uma subversão do gênero, porque, embora ainda carregue em si muitas características que o remetem ao romance de formação tradicional, é pela que apresenta de subversivo que este tipo de romance se destaca.

A impossibilidade de inteireza revela-se também na forma como se escreve. A linguagem, clara e reluzente dos primórdios da modernidade vai se fragmentando, até que se encontre diante do dilema da possibilidade de se escrever. Passa-se assim ao segundo movimento desta comparação.

3.2 A crise da linguagem

*every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure
Because one has only learnt to get the better of words
For the thing one no longer has to say, or the way in which
One is no longer disposed to say it. And so each venture
Is a new beginning, a raid on the inarticulate
With shabby equipment always deteriorating
In the general mess of imprecision of feeling*

Four Quartets – TS Eliot

Após ter-se desenvolvido nos capítulos anteriores a leitura e análise do ato narrativo dentro dos romances *A paixão segundo G.H.* e *Malina*, cabe passar-se a uma comparação entre esses romances. Conforme demonstrado anteriormente, a narração tem papel fundamental em ambos os romances. Será através do ato narrativo que as personagens-narradoras dos dois romances adquirem consciência de sua trajetória de formação, após tentarem organizar e unificar a si mesmas e, principalmente, depois do esforço para pôr em ordem suas experiências sintática e semanticamente.

Para amparar teoricamente esta parte do trabalho, serão enfocados dois conceitos que reúnem as temáticas enfrentadas pelas autoras. Em primeiro lugar, cabe fazer alusão à chamada crise da linguagem, e para isso será utilizado um ensaio de Hugo von Hofmannsthal como ponto de partida, para então considerar a idéia de romance aberto, conceito que será relacionado aos romances *Malina* e *PSGH*. Haverá um retorno à guisa de comparação ao tema da crise da identidade como fator fundamental para que as personagens-narradoras dos romances *PSGH*

e *Malina* embarcassem na jornada de autodescobrimento, que culmina com a sua trajetória de formação. Serão ainda abordados temas como a literatura do pós-guerra e dos anos 60 e os primórdios do pós-modernismo para situarmos os romances dentro do escopo literário de sua época.

A crise da linguagem será abordada a partir do ensaio de Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*. Trata-se de uma carta ficcional, escrita pelo personagem Lord Chandos a Francis Bacon. O texto foi escrito em 1902, porém, é ficcionalmente datada de agosto de 1603. Nesta carta, Lord Chandos evidencia um ponto crítico em sua carreira, no qual a utilização da linguagem não parece mais suficiente para abarcar as experiências humanas. A crise na qual Lord Chandos está imerso atinge seu clímax no momento em que o narrador desiste de seus projetos futuros, de uma “promissora carreira literária” (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 2), devido à inabilidade de se expressar de maneira realmente significativa. Isto é clarificado a partir do seguinte trecho da carta:

Sinto nesse instante uma certeza, que não exclui um sentimento de dor, a de que nos próximos e em todos os outros anos de minha vida não terei de escrever nenhum livro, seja em inglês, seja em latim. E isso por uma razão esdrúxula e embaraçosa para que devo deixar que a superioridade ilimitada de meu espírito encontre o devido lugar em meio às manifestações do corpo e do espírito: e isso porque a linguagem na qual eu seria capaz não só de escrever mas também de pensar não é nem o latim, nem o inglês, nem o italiano, nem o espanhol, mas uma linguagem na qual as coisas mudas por vezes falam para mim e na qual, e talvez só no túmulo, tenha de justificar-me diante de um juiz desconhecido. (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 11),

Apesar da crise da linguagem estar relacionada com a literatura modernista, diz-se que tenha começado já com Baudelaire e Mallarmé no final do século XIX e se estendido até o início do século XX, principalmente na literatura de James Joyce, Virgínia Wolf e Marcel Proust. Não se pode dizer que esta crise seja um conceito modernista. A sensação de incongruência entre o que se quer narrar e os limites impostos pela linguagem aparece em diversos poetas e filósofos como, por exemplo, na *Letter to a physician (Carta a um médico)* de Hume, no *Empédocles*, de Hölderlin e em *O prelúdio*, de Wordsworth. Segundo Richard Sheppard, em seu artigo intitulado “Crise da Linguagem”: “Muitos escritores passam por um período em que parece ter se afastado do plano da consciência uma dimensão essencial, uma energia vital, em que a superfície da linguagem deixou de ser luminosa e opaca”.(SHEPPARD, 1989, p. 263)

O que Sheppard quis dizer é que, durante muitos séculos, os escritores têm se debruçado sobre as dificuldades de fazer com que a linguagem se adequasse ao que queriam escrever. A crise pode ser observada em muitos momentos históricos e em muitos autores diferentes, como os citados acima.

A diferença ente a crise da linguagem anterior à *Carta de Lord Chandos* é que elas se relacionam com as dificuldades de escrita que precediam surtos de criatividade enquanto a crise de Hofmansthal indica um pessimismo no tocante a um reavivar da linguagem. Ainda segundo Richard Sheppard,

Indicando que o futuro depende de uma linguagem que não é linguagem, e que, ao mesmo tempo, enquanto não se encontrar essa linguagem, a única possibilidade é o silêncio. O pessimismo de Chandos se evidencia na relação de objetos que, num deserto imaginário, ainda despertam nele uma visão ocasional e fugidia de eternidade. (SHEPPARD, 1989, p. 264)

É também relacionada à crise da linguagem, a filosofia de Wittgenstein. Como visto no capítulo sobre a linguagem em Ingeborg Bachmann, Wittgenstein pensa o mundo através da linguagem e chega à questão dos limites da linguagem. Para o filósofo, depreende-se o mundo através da linguagem e quando se alcança os limites da linguagem, ou seja, quando a linguagem não é suficiente para descrever o mundo, chega-se também, aos limites do mundo. Esta questão está explícita em *Malina*. Faz-se presente quando a personagem narradora não consegue escrever o livro belo com o qual queria presentear Ivan e, após o fim de seu relacionamento amoroso, quando o mundo deixa de ser um lugar inspirador de palavras, para a personagem-narradora. Pode-se afirmar que, ao alcançar os limites impostos pela linguagem, Eu esbarra também nos limites de seu mundo.

O silêncio, solução dada por Chandos para lidar com a crise da linguagem que enfrenta, é a mesma solução encontrada pelas personagens narradoras de *PSGH* e *Malina*, guardadas as suas devidas diferenças e proporções. G.H. chega ao silêncio depois de muito tentar narrar a sua experiência epifânica, por meio da barata no quarto de empregada. O silêncio final de G.H. se relaciona com a noção de que o conhecimento é menos importante do que a experiência em si, de que a linguagem, como a conhecemos, não dá conta de abarcar a totalidade da experiência mística. Isto fica claro no seguinte trecho:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair – só alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver

construído uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas o que somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vive-la é nossa paixão. A condição humana é a paixão de Cristo. Ah, mas para se chegar à mudez, que grande esforço da voz. Minha voz é o modo como vou buscar a realidade; a realidade, antes de minha linguagem, existe como um pensamento que não se pensa, mas por fatalidade fui e sou impelida a precisar saber o que o pensamento pensa. A realidade antecede a voz que procura, mas como a terra antecede a árvore, mas como o mundo antecede o homem, mas como o mar antecede a visão do mar, a vida antecede o amor, a matéria antecede o corpo, e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio. (PSGH, p. 175-176)

Já a personagem-narradora *Malina* experimenta um desgosto da linguagem, após seus inúmeros diálogos com Malina e depois de experimentar, a impossibilidade de tornar real a bela escrita, que desejava dedicar a Ivan. Pode-se afirmar que Eu, em *Malina*, foi silenciada, ou ainda, deixou-se silenciar, ao contrário da personagem-narradora de PSGH. Isto está configurado no momento final do romance, quando a personagem-narradora escreve cartas que isentam tanto Ivan quanto Malina de seu desaparecimento e, principalmente, no momento em que a personagem narradora sai da sala e penetra na parede, afastando-se sem poder pronunciar que foi assassinada, emparedada: “Levanto-me e penso que, se ele não disser algo imediatamente, se não me detiver, será assassinato. E me afasto, porque não consigo mais dizê-lo.” (*Malina*, p.270)

Sheppard ainda elucida que, a crise da linguagem, iniciada no fim do século XIX e estendida pelos séculos XX e XXI, dá-se pelas transformações galopantes pelas quais o mundo passa, a partir da época moderna e, principalmente, a partir da mudança de estrutura sociocultural. O fim da aristocracia e o estabelecimento da moderna sociedade burguesa industrial, o advento das grandes guerras, tudo isso influenciou a arte, em geral, e na literatura, especificamente, tornou a comunicação das experiências humanas cada vez mais inexprimível:

Essa sensação esmagadora da iminência da esterilização linguística e da morte da imaginação é um aspecto de um problema sociocultural muito mais amplo: a substituição de uma ordem aristocrática, semifeudal, humanista e agrária por uma ordem de classe média, democrática, mecanicista e urbana. A transição, vista mais como regressiva do que neutra, representava para esses poetas o abandono de uma ordem cuja a linguagem era poeticamente manipulável, cujas estruturas eram espaçosas e globais, cujas formas impressionavam em sua aparente permanência e arraigamento; em troca, uma ordem cuja linguagem era cerebral, cujas estruturas eram parciais e repressivas, cujas formas impressionavam apenas num nível

superficial. O lorde Chandos de Hofmanstahl, como alguns aristocratas de Yeats, analisa parcialmente o problema. Antes, sentira-se parte de uma estrutura total e abrangente, cujos elementos integrantes se correspondiam e se interpretavam mutuamente. Agora, porém, ele sente que o edifício está se desintegrando em fragmentos ainda menores, os quais não têm mais nenhuma unidade essencial. Antes as instituições sociais haviam sido veículos de expressão e canalização das mais profundas energias físicas e espirituais da personalidade, dotando todos os fenômenos físicos e humanos com uma alma transcendente. Agora, porém, o edifício social se desfaz, os conceitos unificadores de “espírito” e “alma” não mais podem ser invocados, o desaparecimento de seu misterioso centro unificador interceptou áreas inteiras de sua personalidade e, apenas raramente ele sente um “fluxo de vida mais elevada” irrompendo pela crosta que o circunda. Conceitos abstratos, antes reais para ele, “esmigalham-se em sua boca como fungos mofados”, setores inteiros do discurso social perdem credibilidade. Assim, Chandos não consegue mais sentir que a obra histórica que planejara merece ser escrita, nem pode usar os mitos clássicos como hieróglifos que interpretarão sua civilização para ela mesma. Como a ordem social se demonstrou artificial e não vale mais a pena reconhecer sua sabedoria, ele não pode mais se incomodar em copilar seus aforismos. Chandos sintetiza a extensão de sua crise linguística dizendo que outrora, “sob as arcadas de pedra da grande praça em Veneza”, ele encontrara dentro de si “aquela estrutura da prosa latina cujo plano e ordem o encantou mais do que os monumentos do Palácio e Sansovino erguendo-se sobre o mar”; agora, essas estruturas narrativas mostram-se impossíveis, pois a ordem social centrada no homem, por elas pressuposta, deixou de ser crível. (SHEPPARD, 1989, p. 264-265)

Pode-se observar esta questão também em *Malina*. Uma nostalgia da Viena aristocrática e o medo da moderna Viena com seus prédios governamentais, que parecem ameaçadores a Eu, impedem-na de escrever, de certa forma. Estes prédios, representantes da ética machista e dominadora austríaca só tem a sua imagem suavizada, a partir da figura de Ivan, como no exemplo a seguir:

Seguro-me nos apoios e, assim agarrada, seria capaz de cantar no carro se tivesse voz, ou de lhe dizer rápido, mais rápido ainda; solto afoita os apoios e ponho as mãos atrás da cabeça, eu irradio felicidade pelo Franz-Josefs-Kai e pelo canal do Danúbio e pelo Shottenring, pois Ivan, numa alegria doida, dá uma volta pelo centro da cidade; espero que demore muito para atravessarmos o Ring, onde agora entramos, caímos num congestionamento, passamos à força, temos à direita a universidade que frequentei, mais ela não se ergue mais como antigamente, opressiva, e o Teatro Nacional, a Prefeitura e o Parlamento são inundados pela música que vem do rádio. (*Malina*, p. 47)

Odorico Leal Júnior em seu artigo *A lírica moderna e a crise da linguagem: Pessoa e Eliot* diz que Nietzsche, em *Crepúsculo dos Deuses*, sustentava a ideia de que “só conseguimos encontrar palavras para aquilo que em nossos corações já está morto” (JÚNIOR, 2008, p. 8). É por esta razão que G.H. e a personagem-narradora de *Malina* esbarram no indizível, uma vez que as experiências pelas quais passaram ainda se encontram vivas nas duas personagens-narradoras, portanto, elas não são capazes de comunicá-la.

A crise da linguagem está também relacionada à crise do romance realista, que entra em evidência no fim do século XIX, a partir da publicação dos romances naturalistas e psicológicos. A forma destas obras se opõe à forma de romance fechado, através da “glorificação não necessariamente explícita da improvisação e da surpresa na narrativa romanesca” (CEIA, [20--], p. 1). Tal oposição culminaria na forma aberta do romance, na qual o importante não é inquirir sobre a natureza do homem, como faziam os romances realistas e naturalistas, mas, sim, “representar as preocupações intelectuais de teor abstratizante e a expressão pessoal do autor” (CEIA, 1). O romance aberto aparece como uma consequência à crise da linguagem, ou seja, é derivada da impossibilidade de demarcar os limites da experiência humana. O romance aberto é caracterizado pela falta de uma narração com demarcações precisas de começo, meio e fim. Desta maneira, aproxima-se da poesia. No verbete sobre romance aberto, no *E-Dicionário de Termos Literários*, tem-se que:

O papel da consciência é sobrevalorizado, tornando a experiência individual irredutível. Onde o romance fechado generaliza, o aberto individualiza e relativiza. A “abertura” de cariz modernista quer destruir a representação da realidade implícita no romance realista do século XIX. É o que fazem com sucesso Virginia Woolf, James Joyce, Marcel Proust e José Régio com romances ditos psicológicos, respectivamente *O Quarto de Jacob*, *Ulisses*, *Á Procura do Tempo Perdido*, *Jogo da Cabra Cega*. (CEIA, n.d., s.p.)

O romance, então, começa a abarcar em si outros gêneros textuais que não sejam somente as epístolas, tornando-se cada vez mais flexivo e retendo diversos tipos de registros textuais, captando em si as transformações do mundo moderno, como já havia feito a poesia modernista.

Ainda de acordo com o verbete do Dicionário, o modelo de romance aberto do pós-guerra é concretizado através da “suspensão do sentido do mundo”, em que é manifestada uma negatividade oriunda da tradição modernista, traduzida pela recusa do modelo de narrativa realista.

A este modelo de romance, cuja subjetividade do autor desempenha um papel fundamental, pode-se relacionar à perda das certezas da representação, já que “as estruturas são todas múltiplas”.(CEIA, n.d., s.p.). Ceia ainda relaciona a abertura do romance à sociedade do século XX, embora seja possível encontrarem-se exemplos de romances abertos em épocas anteriores ao século XX, especialmente nos romances de formação, como no *Wilhelm Meister*, de Goethe, e o inacabado *Lucien Leuwen*, de Stendhal:

O romance aberto é característico de uma sociedade transbordante em que o sentir torna-se o já sentido, que adquire uma dimensão anónima, impessoal e socializada. A “abertura” do romance provém do facto de que esta forma literária é já raramente portadora de conhecimento e de informação que, outrora, eram veiculados pelo romance tradicional. Hoje em dia, o romance, como toda a literatura, encontra-se remetido para a esfera de uma autonomia estética. No panorama do romance moderno, produzido no século XX, é preponderante a estrutura aberta.(CEIA,n.d., s.p.)

PSGH e *Malina* são claramente romances que se encaixam na definição de romance aberto tanto em sua forma quanto em conteúdo. Apesar de contarem a trajetória formativa das personagens-narradoras, os romances não apresentam uma forma fechada, com começo, meio e fim. Os limites espaciais e temporais também não são delimitados de forma realista, o tempo e espaço, são apresentados porém ao leitor de acordo com as percepções subjetivas das personagens-narradoras. E, seguindo a tradição de James Joyce e Virginia Woolf, não são narradas estórias de grandes ações, ao contrário, os acontecimentos são apresentados a partir da percepção subjetiva de G.H. e Eu. Outro aspecto de abertura do romance é perceptível em *Malina*, obra que contém, em si, diversos gêneros textuais além do romanesco, como cartas, bilhetes, diálogos e entrevista.

A influência da literatura de James Joyce e Marcel Proust são facilmente detectáveis nos romances *Malina* e *PSGH*. Questões como a disposição temporal e as inovações formais do texto estão presentes nas obras das duas escritoras. Como mencionado acima, o tempo em ambos os romances, é subjetivo, as ações não obedecem a um princípio de causalidade e as autoras se utilizam de técnicas como a do flashback e rememoração em seus textos, não havendo, desta forma, uma separação clara entre os tempos presente e passado. Tais formas de narrar que remetem a Proust e à filosofia de Bergson, cujo tema consistia em demonstrar que o tempo real não era o tempo cronológico tal qual as pessoas o conheciam, marcado no relógio, mas, “um tempo criador que muda incessantemente a própria realidade” (ROSETTI, 2005, p. 2)

Segundo Regina Rosetti, em seu artigo *A comunicação do tempo em Proust* (2005), um dos problemas postos na filosofia de Bergson e na literatura de Proust era como expressar o tempo, que determina a novidade e como narrar este tempo que se transforma. A este respeito, Rosetti diz:

Bergson, ao intuir a essência de toda existência, teve a visão de que o tempo é o estofo da realidade. Ao tentar dar expressão a essa intuição percebeu os limites da linguagem conceitual quando se trata de comunicar o tempo intuído; isto porque o tempo é fugaz e a expressão fixa em palavras o movimento daquilo que é significado. Proust, por sua vez, foi em busca do tempo perdido, e para narrar sua visão do tempo como essência de todas as coisas, escreveu um romance monumental. (ROSETTI, 2005, p. 2-3)

Bergson resolveu esta questão da seguinte maneira: para comunicar algo tão fluido e fugidio como o tempo, deveria-se fazer o uso de metáforas e imagens, de modo a tornar possível e expressar a “intuição da essência temporal da realidade” (ROSETTI, 2005, p. 2). Proust se utilizou amplamente da teoria bergsoniana, durante a escritura de seu *Em busca do tempo perdido*, obra na qual enfatiza a interiodade e subjetividades, através da rememoração e do monólogo interior.

Têm-se que em PSGH, uma narrativa em retrospectiva com muitos momentos de rememoração, em que a personagem G.H. vai e volta no tempo, de acordo com o seu fluxo de pensamentos, já que a narração que ela empreende não é de grandes ações, mas de uma trajetória subjetiva. Conforme dito no subcapítulo sobre a linguagem em PSGH, não há, neste romance, uma tentativa de reproduzir o tempo cronológico como o conhecemos. Não se pode dizer, no entanto, que PSGH apresente momentos em que o monólogo interior é utilizado como ferramenta estilística, uma vez que, o próprio formato do romance, semelhante a um monólogo, já supõe a noção de subjetividade. Ou seja, G.H. narra sua experiência, quer colocá-la em forma de palavras.

Já em *Malina*, o tempo da narração é pendular. O primeiro capítulo do romance, oscila entre o presente, o momento da narração de Eu e o futuro, nos planos que a personagem-narradora faz com relação a Ivan. Já no segundo capítulo, tem-se a oscilação entre os tempos passado e presente. O passado é expresso nos sonhos da narradora, que os conta para Malina e o presente das conversas entre Malina e Eu. Também não há muitos momentos de utilização do monólogo interior, apenas quando a narradora deseja esconder algo de Malina. Tanto a personagem-narradora de *Malina* quanto G.H. caracterizam-se pela intensa verbalização, um desejo veemente de se expressarem, de passarem à frente as suas experiências.

Também não se pode falar da linguagem em PSGH e *Malina*, sem mencionar as inovações modernistas no romance. Tanto Clarice Lispector quanto Ingeborg Bachmann são consideradas herdeiras da tradição romanesca modernistas, cujos maiores expoentes foram, como já se citou, Virginia Woolf, James Joyce e Marcel Proust.

As inovações trazidas por estes autores, tais como o monólogo interior, inovações linguísticas, no caso de Joyce, o destaque dado à percepção subjetiva espaço-temporal e o trabalho exaustivo com a linguagem, fazem com que as obras se abram a múltiplas significações. Os romances desta época, e das décadas subsequentes, *Malina* e PSGH, como exemplo, são narrativas sem grandes acontecimentos. Estes "não-acontecimentos" são comentados por Michael Hollington em seu artigo *Svevo, Joyce e o tempo modernista*:

Os "não-acontecimentos" são traços característicos da escrita modernista. Se pensarmos em acontecimentos, desde *As três irmãs* até *Waiting for Godot*, é impressionante a quantidade dos que nunca se concretizam. O processo de K. em *O processo* nunca se realiza, e nunca chega o "grande ano" em *O homem sem qualidades* de Musil. Em um nível mais ameno, o flerte de Hans Castorp com Claudia Chaucat, em *A Montanha Mágica*, nunca vai além da troca de alguns negativos de raios X, e Bloom é impedido de ver as roupas íntimas da classe alta por bondes ou pessoas que se interpõe. Num nível mais profundo, a recusa de Stephen Dedalus em passar a noite na Eccles Street frustra nosso desejo de ver uma conclusão satisfatória para Ulysses. (HOLLINGTON, 1989, p. 352)

A falta de acontecimentos reflete um sentido irônico da época e deriva da sensibilidade modernista em relação ao tempo. Para o romancista oitocentista, o tempo é o meio em que as pessoas crescem individual e coletivamente: as esperanças e ambições se realizam ou se frustram. Os acontecimentos marcam os pontos críticos da transformação. O desenvolvimento individual é visto como algo de importância humana geral, e considerado lógico em termos formais: aí operam as leis de causas e efeitos psicológicos, de interação entre o caráter e o meio ambiente incidental.

Tanto PSGH quanto *Malina* são romances que resgatam esta tendência modernista do romance sem acontecimentos, também se relacionam com percepção e sensibilidade na forma como o tempo é apreendido. O fato de os romances modernistas tratarem de não acontecimentos faz com que neles, de certa forma, o cotidiano e o banal sejam mitologizados. É este aspecto que confere a Ulysses uma atmosfera de epopeia da subjetividade.

Outra questão presente nos romances e reveladora de resquícios da tradição modernista é a da linguagem propriamente dita. Os autores modernistas utilizam uma linguagem "comprometida", como diriam John Fletcher e Malcolm Bradbury, no artigo *O romance de introversão*. A linguagem utilizada não é mais aquela que descreve incessantemente, nos moldes realistas-naturalistas, o que dá maior autonomia tanto ao narrador quanto à própria estrutura narrativa. Fletcher e

Bradbury comentam, desta maneira, o papel da linguagem no romance de introversão modernista:

O processo de elaboração torna-se não só elemento integrante da lógica significativa da história: ele se torna, na verdade, a própria história. Em decorrência disso, os romances parecem se aproximar cada vez mais de sua natureza de construções verbais (embora evidentemente todos os romances o sejam), sendo a forma não apenas um meio para lidar com o conteúdo, mas, em algum sentido fundamental, o próprio conteúdo. Por vezes, o que sentimos é que as técnicas de introversão nos aproximam mais da vida; outras vezes, percebemos melhor que elas nos aproximam mais da arte da ocasião, dos consolos refinados de sua própria existência. O anseio contemporâneo por uma totalidade simbolista na poesia vem a predominar igualmente em toda uma corrente do romance moderno; o mundo por trás do detalhe contingente e da realidade casual adquire aquela luminosidade que, por exemplo, Virginia Woolf procurava na ficção. Uma das consequências é o desaparecimento progressivo daquele realismo que esteve por tanto tempo associado ao romance; a linguagem deixa de ser o meio através do qual vemos e transforma-se no que vemos. O romance oscila na fronteira entre a literatura mimética e a literatura autotética, entre uma arte feita pela imitação de coisas exteriores a ela e uma arte que é uma elaboração internamente coerente (FLETCHER & BRADBURY, 1989, p. 328)

Acentua-se o papel da linguagem nos romances de introversão, não apenas como temática, mas como parte essencial da história. A linguagem se torna um personagem de destaque nestes romances, pois, é através da explicitação do trabalho com a linguagem, que se chega à construção dos dilemas das personagens destes romances modernistas como em PSGH E *Malina*. No caso dos romances analisados, é através da consciência do labor da linguagem como meio de organizar a experiência, que as personagens-narradoras tomam também consciência de seu processo formativo.

Também já estão presentes na literatura modernista outro aspecto abordado na análise da linguagem, nos romances *Malina* e PSGH, ou seja, a utilização da linguagem para dar forma a um mundo desestruturado. Fletcher e Bradbury explicitam como isto é feito nos romances introversivos modernistas:

Mas esse idioma é ele próprio comprometido; a modalidade superior arremeda a inferior; assim o livro invoca um mundo de formas perdidas ou destruídas. A paródia e o pastiche, o emprego da pluralidade linguística, mostram a falta de enredo e discurso no mundo contemporâneo. O romance contém a história degenerada que o símbolo deve transcender; a compulsão pela técnica se converte numa característica de um mundo onde não existe uma coerência que possa, de fora, conceder a coerência da arte. (FLETCHER; BRADBURY, 1989 , p. 331-332)

Justamente pela falta de coerência de um mundo que sofria a iminência do advento da Primeira Grande Guerra, se tornou necessário que os romances de introversão tentassem unificar este mundo que começava a se dilacerar. Esta tarefa se faz ainda mais árdua, após os horrores do holocausto e da Guerra Fria, como

será explicitado a seguir.

Não se pode falar em Ingeborg Bachmann, sem mencionar a relação da sua literatura com a história da Áustria, ou sem mencionar a influência que tanto sua poesia quanto sua prosa sofreram da poesia e do próprio poeta Paul Celan. Paul Celan é o pseudônimo literário e anagramático de Paul Antschel, nascido no território que hoje pertence à Ucrânia, filho de judeus falantes de alemão. Seus pais foram deportados para um campo de concentração, em Michailowka, em 1942, e ali foram mortos. Celan ficou 18 meses em um campo de trabalho, conseguindo sobreviver. Paul Celan e Ingeborg Bachmann tiveram um relacionamento, enquanto Ingeborg terminava seus estudos de filosofia, o que influenciou profundamente a obra de ambos, resultando também numa vasta troca de cartas.

Após a *Shoah*, Theodor W. Adorno publica, em 1951, o ensaio *Crítica cultural e sociedade*, no qual afirma que a poesia não é mais possível, após os horrores de Auschwitz, da maneira como era concebível, antes da Guerra:

Quanto mais totalitária for a sociedade, tanto mais reificado será também o espírito, e tanto mais paradoxal será o seu intento de escapar por si mesmo da reificação. Mesmo a mais extremada consciência do perigo corre o risco de degenerar em conversa fiada. A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. (ADORNO, 1998, p. 26)

A obra poética de Paul Celan foi exaustivamente concebida como sendo antagônica ao *dictum* de Adorno, uma vez que Celan, um sobrevivente dos campos de concentração escreveu um dos poemas mais conhecidos em língua alemã, *Todesfuge* (Fuga da morte), no qual evoca os horrores da Shoah, com um teor testemunhal, utilizando-se de elipses e metonímias, para referir-se aos campos de concentração.

O evento traumático, considerado indizível, encontra lugar na poesia de Celan, o que, no entanto, não quer dizer que seja belo ou facilmente assimilável. Paul Celan utiliza procedimentos poéticos nos quais é capaz de "exprimir o horror através do silêncio" (ADORNO, 1982, p. 354) de forma lacunar, fragmentária e silenciosa, em radical confronto com a sua língua, já que a língua na qual Celan escreve é a mesma língua de seus algozes. Maria João Cantinho define, desta maneira, a poesia de Paul Celan, em seu artigo *A frágil luz que nos espera*: "Trata-se, sim, de uma poesia lírica, mas com a plena consciência de "dizer" a fragmentação, a ruína, a morte" (CANTINHO, [20--], p. 3)

Tem-se, então, o indizível e o silêncio que não são aqueles que estão além do que a linguagem pode representar. Paul Celan acreditava que o poeta era aquele que lutava por ir, com os meios que dispõe, ao encontro da realidade através da linguagem. Mariana Camilo de Oliveira, autora do artigo “*Aquém da linguagem: o indizível na poesia de Paul Celan*”, relaciona essa poesia com a escritura da dor, ou seja, que se dá em proximidade com uma vida também dolorosa, como foi a experiência de Celan nos campos de concentração. As palavras são a forma encontrada pelo poeta para dar uma forma, restaurar o que havia perdido o sentido. Mariana de Oliveira assevera que:

A dor da e nas palavras (que são sem exterior): é somente nelas e através delas que se pode restaurar o que fora fraturado, mas elas não oferecem garantias àquele que realiza tal imersão. O uso das palavras é feito, na poesia, para se proteger daquilo que advém senão das mesmas, metonimicamente contíguas à catástrofe. (OLIVEIRA, 2010, p. 6)

Neste sentido, a poesia de Paul Celan se assemelha à escrita de Ingeborg Bachmann. Embora faltasse a Ingeborg a vivência plena da guerra, da forma como foi experimentada por Celan, há, também, na obra da escritora austríaca uma relação com a história e com a lembrança do horror, que precisa ser narrado, como no caso de *Malina*, através dos conflitos da personagem-narradora com a sua figura paterna, sempre por meio dos seus sonhos, muitos deles passados em meio à guerra, quando o seu pai assume a figura de seu algoz, relacionando-se com os soldados nazistas. Conforme visto no subcapítulo sobre História, memória e narração, em *Malina*, o que tanto Bachmann quanto Celan fazem é, segundo Walter Benjamin, articular historicamente o passado. Embora Ingeborg trate das consequências das tentativas de apagar um passado horrendo, colocando-se no lugar de vítimas, como foi o caso da Áustria, e não possuir o mesmo teor testemunhal encontrado na poesia de Celan, ambos estão comprometidos em não deixar esta experiência indizível ser esquecida ou banalizada. A este respeito, Maria João Cantinho explicita:

Celan confrontou-se (mais do que Baudelaire, e compreendemos bem porquê com o limiar do emudecimento ou o balbuciar da linguagem. E esse emudecimento vai-se acentuando, como se sabe, ao longo da sua obra. A poética de Celan é radical, nesse sentido, em que leva à sua máxima distensão essa tensão dúplice, a de dizer o que já não pode ser dito: o horror. Mas, ao mesmo tempo, a paradoxal condição de não deixar cair no esquecimento a experiência, por mais inconfessável que pudesse ter sido. E essa dilaceração se crava como uma fissura entre a tensão do “querer dizer” poético, para que não caia na noite do esquecimento, e a impossibilidade de dizer o horror, é o espaço em que se desenvolve não apenas a atitude radical da poesia de Celan, como o desejo de salvar o que já se sabe

destinado à morte e à ruína. (CANTINHO, [20---], p. 4)

O trecho acima cita, ainda, outro ponto em comum entre Ingeborg Bachmann e Paul Celan: o silêncio e o emudecimento. Suas obras se caracterizam pela eloquência dos momentos silenciosos, pelas lacunas, pelos espaços em branco, que não repetem o trauma de maneira obscena, ao contrário, incorporam em si o silêncio do que é indizível, que deve ser resguardado aos sobreviventes do horror.

Está ausente de PSGH esta relação entre história e silêncio, uma vez que o romance de Clarice Lispector trata somente da formação de sua personagem-narradora, sem se deter em aspectos de sua vida relacionados com a história brasileira ou do Rio de Janeiro.

Após este momento, pode-se falar da chamada crise da representação. Na década de 60, depois das duas Grandes Guerras, instalaram-se a Guerra Fria e ainda a iminência da Guerra do Vietnã, intensificando bastante a crise da representação. O que se poderia representar? Marina Lee Colbachini, em seu artigo *Crise da Representação: especificidades e confluências entre new journalism e literatura*, comenta o momento histórico em questão:

Outro ponto salutar e também relacionado ao momento histórico é a aposta em uma humanidade sem definição essencial, sem nenhuma proposta teleológica, mas que mesmo diante da marcha da história, – vista por eles como bárbara e regressiva, – não deveria ter o pensamento crítico encolhido. (COLBACHINI, 2010,p. 5)

O pensamento crítico desta época deu origem à filosofia existencialista, que tematizava o próprio sujeito como um ser reconhecedor, a se voltar para o questionamento desse eu que reconhece o mundo e inquire a sua validade, sua inteireza e sua própria existência. A filosofia existencialista trouxe à tona um indivíduo envolvido por uma “atitude existencial”, ou seja, por um sentimento de confusão e desorientação diante de um mundo privo de sentido. Caberia, então, ao próprio sujeito dar um sentido ao mundo caótico e à sua própria vida.

Não somente a linguagem e as possibilidades narrativas e representativas se encontram em crise, mas, o próprio sujeito. Com o sujeito questionando a si próprio, desapareceria uma base sólida para que exista, nos romances da época, um narrador soberano. O narrador está também em crise, assim como as personagens-narradoras de PSGH e *Malina*, que se encontram em um momento de intensa busca da própria identidade e da própria humanidade. Pode-se identificar, na literatura desta época, uma preferência pela metalinguagem e por labirínticos jogos de

linguagem. Os narradores dos romances desta época, assim como as personagens-narradoras analisadas, questionam-se, insistentemente, em suas narrativas, através da dúvida acerca da veracidade do ato narrativo, manifestada em romances de forma fragmentária e quebras na temporalidade.

Neste sentido, as escritas de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann se irmanam e elegem o campo literário e a própria narrativa como o local de estruturação do eu. No entanto, as formas de construção e investigação do eu dialogam com as novas tendências literárias de então, que, anos mais tarde, seriam conceituadas pela crítica como “pós-modernas”.

Ainda não há entre os teóricos um consenso que reúna as características do pós-modernismo, uma vez que este é o tempo, muito mais do que todos os outros, das transformações constantes e vertiginosas e da avalanche de informações, que chegam a todo momento. Costuma-se conceituar as características do Pós-Modernismo em comparação ou oposição às características do Modernismo. No entanto, optou-se por adotar a visão de Linda Hutcheon, que não enxerga no Pós-Modernismo uma oposição direta ao que havia antes. Segundo Hutcheon, a Pós-modernidade é uma época cheia de contradições, auto-reflexiva e hesitante, com um gosto explícito pela paródia na qual a cultura é questionada por dentro, ou seja, pela própria cultura sem, no entanto, implodi-la (Hutcheon, 1991, p. 13). Isto fica claro na seguinte citação de Hutcheon:

[...] o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro para a sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do passado. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

Com base na teoria de Hutcheon, PSGH e *Malina* seriam obras que estão no limite do que se chama de literatura pós-moderna. Embora ainda carreguem em seu tipo de escrita, muitas características referentes à literatura modernista, as duas obras não se encaixam na convenção de como deveria ser um romance, mesmo em se tratando de romances abertos. Pode-se identificar, em PSGH, como exposto no subcapítulo sobre a linguagem em PSGH, que Clarice Lispector lançou mão de inúmeras paródias na construção do seu texto, a bíblica, mefistofélica e kafkiana.

Ambas as personagens-narradoras dos romances analisados se mostram autoconscientes, através da necessidade de narrar, que as levará ao encontro da

consciência, também do processo formativo que empreendem. Embora ainda busquem a unidade do ser, concebem-se a si mesmas como indivíduos deformados e esfacelados, cuja identidade pode encontrar ecos em um animal grotesco, como no caso de G.H., ou desdobrar-se na figura de dois homens, como no caso de Eu, em *Malina*. Por este motivo, tanto G.H. quanto Eu são incapazes de alcançarem o sentido de unidade a que tanto almejam. Adriano Quadrado discorre sobre esta característica da pós-modernidade, em sua dissertação *Inferno Pós-Moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*.

O que antes era centrado hoje se dispersou, o que inicialmente se determinava agora se indeterminou. Não há mais busca pela transcendência e o que primeiro projetava sua loucura paranóica na diferença em relação ao outro agora sucumbiu à fragmentação esquizofrênica do eu. Tudo se quebra na pós-modernidade. O vaso trincou, depois rachou, por fim fragmentou-se em mil pedaços. A pós-modernidade parece decretar que nunca mais teremos algo parecido com uma unidade. (QUADRADO, 2006, p. 25-26)

Outra característica a ser atribuída às obras é uma narrativa despretenciosa, em contraste com o que Quadrado chamou de megalomania ingênua (QUADRADO, 2006, 27) dos romances modernistas. Uma característica pós-moderna, presente em PSGH e *Malina*, é a noção que as personagens-narradoras têm da sua ignorância, em relação aos mais diversos assuntos. No começo dos romances, ignoram a si mesmas e, por isso, questionam sua identidade, ignoram o mundo exterior e as certezas que costumavam acompanhar os narradores. Quadrado se refere e explica a incerteza pós-moderna, da seguinte maneira:

Pois tal é o sentimento da pós-modernidade: tudo é incerto, tudo é relativo, tudo é provisório. A pós-modernidade aponta para o esgotamento do modelo, que nos vem desde os gregos, da tentativa de apreensão da realidade por meio da razão. Ao mesmo tempo, anuncia o retorno à estaca zero da certeza socrática de que nada sabemos. Quais são os efeitos de saber que nada se sabe, que tudo é provisório? Primeiramente temos a propalada humildade do pós-moderno em oposição às grandiosas pretensões modernistas, pretensões que agora vemos como o fruto da ingenuidade moderna. (QUADRADO, 2006, p. 26)

Ao problematizarem a si mesmas, as personagens-narradoras estão problematizando também, a cultura na qual estão inseridas, e este é o grande questionamento da era Pós-Moderna. O sujeito auto-centrado, sem mais parâmetros nos quais possa se agarrar, questiona e tenta ultrapassar os limites do meio cultural em que se encontra inserido. Em última instância, é isto o que fazem G.H. e Eu, ao tentarem se unificar e se transformar, através de um processo formativo pela linguagem e pela narrativa. Elas se deparam com a falta de certezas, nas quais se

agarrar e tomam consciência da unidade perdida, que não será mais recuperada.

4 CONCLUSÃO

As duas obras analisadas, *Malina* e PSGH, são limítrofes entre dois momentos da cultura do século XX e conseguem dialogar com dois movimentos: o Modernismo e a Pós-Modernidade, configurados nas questões da literatura autoreferenciada. Ambos os textos são metaliterários, ou seja, há neles o explicitamento do fazer poético e é através disto que as personagens-narradoras de ambos os romances tomam consciência não só de si mesmas, mas, também do processo formativo que empreendem. Embora tanto G.H. quanto Eu dialoguem, com questões universais, são duas personagens extremamente autocentradas. Suas sensações e percepções as impulsionam rumo ao processo de formação.

Há, no entanto, algumas diferenças entre PSGH e *Malina*. Não existe, em *Malina*, a presença do grotesco, do abjeto, como em PSGH e a relação de G.H. com a barata encontrada no quarto de empregada de sua casa. O grotesco em PSGH é o elemento utilizado para que a personagem de G.H. tome uma consciência fundamental do que é o outro, a ponto de se fundir com ele. Este elemento não é encontrado em *Malina*, a consciência do outro se dá através da figura de Ivan e Malina, como visto no subcapítulo sobre as projeções do eu-narrador.

Já em PSGH, não há a relação com a história que está presente em *Malina*. PSGH poderia ter sido escrito em qualquer momento do século XX ou mesmo do século XXI, uma vez que não faz alusão a nenhum momento histórico específico e, em *Malina*, a questão narrativa é ligada aos traumas pelos quais a personagem-narradora passou e com os quais ainda revive em sonhos; há também a questão da sublimação do passado nazista austríaco, que marca de maneira profunda a personagem-narradora de *Malina*.

Ambas as personagens-narradoras dos romances analisados chegam à expressão de si, ou seja, utilizam-se da narrativa mesmo numa época em que o falar começa a perder o sentido; elas se agarram às palavras com a esperança de que lhes digam ou lhes revelem alguma certeza, sobre si mesmas e sobre o mundo em que vivem.

Durante o desenvolvimento desta dissertação, viu-se que a necessidade de falar, de narrar das personagens-narradoras de ambos os romances, deu lugar a um silêncio, uma mudez. Pode-se relacionar o silêncio de G.H. e de Eu ao trágico silêncio imposto ao poeta Orfeu, desmembrado pelas Mênades, enciumadas pela atenção que ele destinava aos rapazes. A cabeça de Orfeu, atirada com a sua lira ao rio Hebro, continuou a cantar mesmo depois de cortada. Dessa forma, o mito confere uma forma de compreender a desarticulação da tradição literária após a Primeira Guerra. E, sem dúvida, o século XX

celebrou uma literatura do silêncio, a sugerir uma espécie de lira sem cordas. O silêncio, porém, não seria tão somente a ausência de enunciados, mas a provável manifestação de estados limítrofes do ser humano, de intensa crise da consciência.

Assim é a escrita de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector. Tanto *Malina* quanto *PSGH* estão cheios destes complexos silêncios, ou lacunas, aos quais se pode dar inúmeros sentidos e é por este motivo que ambos os romances terminam com o silêncio de suas personagens-narradoras, um silêncio que não é a ausência de palavras, ao contrário, trata-se de um silêncio eloquente, pois, o que elas narraram permanecerá, povoando a mente dos seus leitores. As duas narrativas se relacionam com a imagem do Orfeu moderno, aquele que não somente permite o desmembramento e a desestruturação do ser, mas, que, contra todas as expectativas, continua a cantar. O silêncio é dado como solução, não por haver uma falta do que dizer ou porque seja impossível que G.H. e Eu se adequem plenamente às regras do mundo em que vivem, mas, porque os ecos daquilo que narraram ainda serão ouvidos, assim como a lira de Orfeu.

Os romances podem ser lidos como tentativas de reter o humano apesar da lembrança do desumano. Em última instância, o que as personagens-narradoras Eu e G.H. fazem é tentar preservar o sentido em um mundo cujo significado humano ruiu com o Holocausto e com as ameaças da Guerra Fria. Tendo em vista um mundo dilacerado, no qual não há mais espaço para a subjetividade nem para memória individual, G.H. e Eu tomam para si a tarefa de contarem sua história, que, por mais banal e sem acontecimentos que pareça, leva-as ao encontro do entendimento de sua identidade, sabendo que esta não pode ser plena e unificada, ao invés disso, seguirá fracionada. Os principais problemas levantados pelas personagens-narradoras são a relação de si mesmas com os outros, a construção da identidade e a constituição desta identidade através do ato narrativo.

Malina e *A paixão segundo G.H.* são obras que levam os leitores a experimentar situações limítrofes uma vez que, apesar de todo o horror que lhes causa o confronto com a diferença e com o mundo, elas insistem em falar, em passar adiante as suas experiências e em dar sentido a um mundo que pós-modernamente perderia o sentido.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Crítica Cultural E Sociedade*. In: _____. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1988. p. 7-26.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BACHMANN, Ingeborg. *Werke, Band I – IV*. München: Piper, 1978.
- _____. *Malina*. 1. ed. São Paulo: Siciliano, 1993.
- BARONI, Silvana. *A consciência narrativa em Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann*. São Paulo: FFLCH, USP, 1997.
- BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Metzler, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLUME, Rosvitha F. *Literatura Alemã de Mulheres e o Novo Movimento Feminista. Fragmentos*, Florianópolis, n. 18, p. 71-83, jan./jun. 2000.
- BORGES, Jorge Luís. *Borges e eu*. In: _____. *O Fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O Outro*. In: _____. *Livro de areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRACK, Cristina G. *Experiência-limite e estrutura narrativa*. São Paulo: FFLCH, USP, 1991.
- BRADBURY, Malcom; FLETCHER, John. *O Romance de Introversão*. In: _____.;McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *No raiar de Clarice Lispector*. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Liv. Duas Cidades, 1970
- _____. *No começo Era de Fato o Verbo*. In: _____. *A paixão segundo G.H.* Ed. cit., p. XVII-XIX.
- CANTINHO, Maria João. *A frágil luz que nos espera*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Disponível em:
<http://www.academia.edu/1158879/a_fragil_luz_que_nos_espera_Benjamin_e_Celã>. Acesso em: 18 mar. 2013.
- CARONE NETTO, Modesto. *Introdução à obra de Ingeborg Bachmann*. São Paulo: FFCL, USP, 1968.
- CARSON, Anne. *Eros the Bittersweet*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

COLBACHINI, Marina Lee. Crise da representação: especificidades e confluências entre New Journalism e literatura. *Anais do Seta*, Campinas, 4., 2010. p.793-804. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/915/723>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. 5. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: _____. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina. 1979. p.51-76.

DILTHEY, Wilhem. *Das Erlebnis und die Dichtung*. In: MAAS, Patricia. *O Cânone Mínimo. O Bildungsroman na História da Literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Lisboa: Edição "Livros do Brasil", [20--]

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1950. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 13.

_____. *O Mal-Estar na Civilização*. Rio de Janeiro: Imago Ed. Cit., 1974. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 21.

_____. *O 'Estranho'*. Rio de Janeiro: Imago Ed. cit., 1976. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUEDES, Débora Carla Santos. O Romance de Formação: um Passeio Pelos Caminhos de Stephen Dedalus e Virgínia. *Vagão*, Londrina, v. 4., 2009. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art4.pdf>> . Acesso em: 01 mar. 2013.

GOTLIB, Nádia B. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. Um Fio de Voz: Histórias de Clarice. In: _____. *A Paixão segundo G.H.*, ed. crítica. Benedito Nunes (Coord.) Paris: Association Archives; Brasília: CNPq, 1988. p. 161-195.

HARVEY, William John. *Character and the novel*. New York: Cornell UP, 1968.

HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: toward a postmodern literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.

HAUSER, Arnold. *Mannerism: the crisis of the renaissance and the origin of modern art*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. Uma Carta. *Revista Viso Cadernos de Estética Aplicada*, n. 8, jan./jun. 2010. Disponível em:

<http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_8_Hofmannsthal.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2013.

HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann: das Werk*. Frankfurt/M: Athenäum, 1987.

HOLLINGTON, Michael. Svevo, Joyce e o Tempo Modernista. In: BRADBURY, Malcom ; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1984.

_____. *A Theory of Parody*. New York: Routhledge, 1991. (1. ed. 1985).

_____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JÚNIOR, Odorico Leal de Carvalho. A lírica moderna e a crise da linguagem: Pessoa e Eliot. In: *Labirintos*. Ed. 02. Feira de Santana: UEFS, 2008. Disponível em:

<http://www.uefs.br/nep/labirintos/edicoes/02_2008/16_artigo_odorico_leal_de_carvalho_junior.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2013.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. O artista da Fome na Colônia Penal. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. *A metamorfose*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

LASCH, Christopher. *The culture of narcissism*. New York: Warner, 1979.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1964.

_____. *A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (Coord.) Paris: Association Archives; Brasília: CNPq, 1988.

_____. *Perto do coração selvagem*. 14. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

_____. *Água viva*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A hora da estrela*. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

_____. *A legião estrangeira*. 14. ed. São Paulo: Siciliano, 1996.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. LINS, Álvaro. *Jornal de crítica*. 6 séries. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941-1951.

LOBO, Luiza. A Paixão segundo G.H. In: _____. *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993., p. 113-115

MAAS, Patricia. *O cânone mínimo: o bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MARTING, Diane E. (Ed.) *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Ed. Cit.

- MARTINS, Wilson. O Romance Brasileiro Contemporâneo. *Revista de literatura hispânica*, n.3, Article 5. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss3/5>>. Acesso em: 01 ago. 2012.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. rev. e ampl..São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAIS, Anne. *O périplo da formação de Berardo Viola e Franz Bieberkopf: um Estudo do Bildungsroman em Fontamara de Ignazio Silone, e em Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin*. Rio de Janeiro: Instituto de Letras, UERJ, 2012.
- NINA, Cláudia. *A palavra usurpada*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2003
- NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- _____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- _____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1988.
- _____. Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção. *Remate dos Males*, v. 1, 1989, p. 63-70.
- _____. *A filosofia contemporânea*. São Paulo, Ática, 1991.
- _____. A narração desarvorada. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 17-18, p. 292-301, dez. 2004.
- OLIVEIRA, Solange R. de *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1985.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. Aquém da linguagem: o indizível na poesia de Paul Celan. *Em Tese*, Belo Horizonte, v.16, n. 1, 2010.
- PAUSCH, Holger. *Ingeborg Bachmann*. 2. überab. u. erg. Aufl. Berlin: Colloquium, 1987
- PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- QUADRADO, Adriano Davanço. *Inferno pós-moderno: marcas da contemporaneidade em Hotel Hell e outras obras da Geração 90*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, USP, 2006.
- RANK, Otto. *The double*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1979
- REMMLER, Karen. *Waking the dead: correspondences between Walter Benjamin's Concept of Remembrance and Ingeborg Bachmann's "Way of Dying"*. Riverside: Ariadne Press, 1996.
- RODHE, Erwin. *Psyche*. New York: Routledge, 2010

RÖHL, Ruth. *A dimensão mitopoética na prosa de Ingeborg Bachmann*. São Paulo: FFLCH, USP, 1984. (Boletim no. 42)

_____. Uma poesia amarga de saudade. *Folha de São Paulo*, 13 mar. 1987.

_____. Ingeborg Bachmann e a tradição romântica. In: SEMANA de Literatura Alemã Contemporânea. São Paulo: USP, 1988. (Caderno, n. 1)

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Edusp; Campinas, SP: Ed.da Unicamp, 1993.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *A literatura alemã*. São Paulo: Edusp, 1980.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Rio de Janeiro: J.Olímpio, 1985.

ROSSETI, Regina. A comunicação do Tempo em Proust. *Revista Ecompós*, Brasília, v. 4, p.1-17, 2005. Disponível em: <
<http://repositorio.uscs.edu.br/handle/123456789/223>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

RUSSOTO, Márgara. La narradora: Imágenes de la transgression em Clarice Lispector. *Remate de Males*, ed. cit., p.85-93.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

_____. Paródia e metafísica. In: *A Paixão segundo G.H.*, ed. cit., p. 213-236

SANT' ANNA, Affonso R. de. O Ritual Epifânico do Texto. In: *A Paixão segundo G.H.*, Ed. cit., p. 237-257.

SHEPPARD, Richard. A Crise da Linguagem. In: BRADBURY, Malcom ; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SHIBBLES, Warren. *Wittgenstein, linguagem e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1974.

SINTANI, Denise Mitiko. *A paixão segundo G.H. e o leitor implícito*. São Paulo: FFLCH, USP, 2011.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen, 1984.

WALDMAN, Berta. *A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1992.

WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. 2. ed. São Paulo:Edusp. 1994