

UNIDADE 3: A consolidação da prosa moderna brasileira.

O final da década de 40 e início dos 1950 serão o palco de certa consolidação de um espírito moderno, o que permitirá que a prosa nascida no período alcance níveis de tensão narrativa que até então não se viam na literatura, uma vez que ela ainda estava bastante ligada a uma necessidade maior de denúncia ou de quebra com a tradição. Os escritores desse período, tanto na poesia quanto na prosa, influenciados por mudanças sociais e políticas do período – uma esperança de renovação democrática e certo crescimento da liberdade no país pós ditadura Vargas – pareciam mais livres para aprofundar os experimentos estéticos iniciados no período anterior.

É nesse momento da literatura brasileira que o questionamento a uma visão determinista das questões sociais e humanas no país se estabelecerá na construção da literatura. Isso virá acompanhado também de mudanças estéticas importantes, que garantirão a construção desse novo olhar. Um índice do estilo desse período é o abandono do romance realista, da preocupação com a construção de espaços de representação social e de linguagem miméticos. Isso não virá, entretanto desatrelado da visão trazida por Sevcenko¹ logo no início desse livro: de que o Brasil – e sua literatura, por extensão, – seria composto pelo “sopro místico” do Barroco.

É evidente nos dois autores mais importantes desse período, Clarice Lispector e Guimarães Rosa, uma literatura que de maneiras muito distintas carrega àquilo que já se fizera em Graciliano: uma mescla constante de contradições humanas que deixam evidentes tanto o espírito individual das personagens quanto as questões sociais em que elas estão envolvidas. As narrativas desse período estarão, dessa forma, inseridas naquilo que Bosi² chamou *tensão transfigurada*, cujo herói

(...)procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. Exemplos, as experiências radicais de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O conflito, assim “resolvido”, força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia. (p.392)

Essa literatura, calcada na superação da tradução do real, conseguirá dar um passo a frente da dicotomia do moderno brasileiro. Poderíamos considerar que houve, no modernismo até aqui, uma jornada que seguia dois caminhos distintos, um que buscava superar dados da tradição romântica ou realista tanto na poesia quanto na prosa, e outro que retomava certos preceitos estéticos do realismo ou do naturalismo de finais do século XIX.

¹ SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama revisitada*. São Paulo: Peirópolis, 2000.

² BOSI, Alfredo. *Historia concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

O primeiro constrói, para isso, um mundo da imaginação, da ruptura total com tudo o que parecesse regra, imposição, era a busca pelo que Bandeira supunha ser o lirismo da libertação, “dos bêbados, dos clowns de Shakespeare”, tão bem exemplificados pela construção do poema pílula de Oswald, ou, na prosa, da rapsódia *Macunaíma*. Esse primeiro lado tentava também, por meio da introspecção psicológica, modificar a tradição, estando, entretanto, muito fortemente ligados ao romance moderno francês e a outras construções estéticas experimentais de outras tradições literárias, exemplos disso são os romances de Cyro do Anjos ou de Lúcio Cardoso e, mais tarde, de Osman Lins.

O segundo buscava retratar de forma verossímil a diversa realidade brasileira assim como faziam os naturalistas do XIX, ou mesmo o Euclides de *Os sertões*. Estavam, entretanto, mais distantes do um olhar determinista (embora, como discutido no capítulo anterior, isso ainda se mantivesse em alguns escritores). As narrativas desse momento conseguirão trazer uma pluralidade maior de vozes até então subalternizadas na realidade do país para a construção da narrativa.

Agora, talvez livres da necessidade de marcar territórios tanto temáticos quanto estéticos, os escritores encontravam espaços de maior liberdade de produção, podendo alcançar uma consolidação de um olhar moderno no país. Clarice Lispector e Guimarães Rosa exemplificarão essa perspectiva.

Guimarães Rosa: sob o signo do barroco³.

É nesse contexto de inovação literária, de mudanças constantes na política e de graves problemas que o pós-guerra traz para as nações do ocidente, que nascerá a produção de Guimarães Rosa. O autor, considerado dos maiores escritores e inventores de linguagem da Língua Portuguesa, desde suas primeiras publicações, mereceu a atenção da crítica por uma linguagem e uma estrutura narrativa muito diferentes daquilo que se fazia como literatura moderna de cunho “regional” no Brasil de meados do século XX.

A maioria das histórias do autor se passa no sertão de Minas Gerais, um sertão que, embora de clima bastante diferente daquele de Graciliano Ramos, enfrenta problemas

³ Nota da autora Thais Travassos: Este capítulo possui trechos da minha dissertação de mestrado defendida em 2015 e intitulada *DA PARTILHA DO SENSÍVEL NO BRASIL: UMA LEITURA DE “A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA” E “BURITI”* em que discuti as perspectivas narrativas e a política da literatura nelas inscritas de dois contos da obra de Guimarães Rosa. O trabalho foi apresentado em 2015 ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Ciências Sociais e Letras da Universidade de São Paulo e foi orientado pela professora Fabiana Carelli, do programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Foram retirados do texto alguns trechos e algumas notas de rodapé para melhor adequação ao estilo deste material. O trabalho completo pode ser acessado em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-09062015-110907/pt-br.php>

sociais muito similares, uma vez que está preso a uma falta de presença do estado, da lei. No seu lugar, nascem mandos autoritários, grupos de resistência, jagunços mandados e todo o tipo de ordem alternativa à ordem da lei. Entretanto, a distância dos grandes centros também permitiu que nesses sertões de dentro se escondesse uma linguagem de rica formação cultural, uma arte musical e poética de grande riqueza e uma gama enorme de contadores de histórias. É essa miríade de informações que fazem nascer a literatura de Rosa. Nela, ele vai considerar todos esses aspectos, levantando muitas questões sociais, políticas e existenciais a partir dessa paisagem que, em muitos casos, transforma-se em espelho e espelhada da realidade interna de suas personagens.

Paulo Moreira⁴ chama o estilo de Rosa, ao compará-lo com o mexicano Juan Rulfo e o americano William Faulkner, de “modernismo localista”, já que consegue abarcar em si propostas que pareciam opostas para a maioria dos escritores da época: o moderno e o regional. Em *Sagarana*, isso se evidencia na narrativa das sagas de heróis do meio rural a partir de elementos estéticos advindos tanto da tradição erudita da literatura quanto das tradições orais e populares do Brasil, que o autor coloca no mesmo patamar de referências. O conto *São Marcos* é um exemplo disso, nele, a fala popular como parte constitutiva da narrativa e a mitologia grega (nas figuras das personagens Saturnino Pingapinga e Mangolô, que têm sido lidos pela crítica⁵ respectivamente como Chronos e Melêagro) se mesclam no relato em primeira pessoa de um homem letrado que, apesar de morar em um vilarejo no interior do Brasil, não acredita em feitiços ou outros elementos da religiosidade popular e é assim posto à prova em um dos passeios que faz para dentro da mata. O mesmo livro também traz a história de Augusto Matraga, que além de ser considerada como uma das melhores narrativas da literatura nacional, também utiliza o mesmo processo de mescla de referências como demonstram os diversos estudos sobre o conto.

O segundo livro do autor, inicialmente intitulado *Corpo de baile*⁶, continua um processo de mescla de referências que implicam, entre outras coisas, uma proposta inovadora de aspectos estruturais da narrativa, como a reconstrução do uso do discurso indireto livre em diversas das novelas (“Campo Geral”, “Dão-la-la-lão”, “O recado do morro” e “Buriti” como exemplos). Nelas, além de trazer para a narrativa o pensamento de suas personagens (como fazia, por exemplo, Graciliano, em *Vidas secas*), o narrador – a voz autorizada do discurso – parece emprestar de suas personagens maneiras de dizer que são mescladas ao discurso escolarizado.

⁴ MOREIRA, Paulo. *Modernismo localista das Américas*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

⁵ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

⁶ *Corpo de baile* foi publicado em 1956 contendo sete novelas divididas em dois volumes. Logo na segunda edição, por orientação de seus editores, Guimarães Rosa irá separar essas novelas em três volumes sob os títulos *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá* e *no Pinhém e Noites do sertão*. Hoje, encontram-se os volumes separados e algumas edições comemorativas que unem todas as novelas.

Um exemplo dessa mescla se dá na novela, talvez a mais delicada e bonita da literatura brasileira, “Campo Geral”. Nela, o protagonista Miguilim compartilhará com um narrador em terceira pessoa a narração de sua vida de criança e dos conflitos familiares de seus pais. Esse compartilhamento demonstra tanto uma inovação nos processos estéticos de construção literária quanto no olhar que se devota às culturas rurais, às crianças, às mulheres. O narrador, quando se aproximava de Miguilim, deixava-se embeber de sua linguagem infantil, como no excerto, em que o menino descobre o medo da morte e aproxima-se de sua avó, que também o assustava, para pedir a Deus que não o deixasse morrer. Observe como as palavras em negrito remetem tanto a uma linguagem infantil quanto a uma oralidade rural:

Choveu muitos dias juntos. Chuva, chuvisco, faísca— raio não se podia falar, **porque chamava para riba da gente a má coisa**. Assim que trovoava mais cão, Miguilim já andava esperando para vir perto de Vovó Izidra: — “Vovó Izidra, agora a gente vai rezar, muito?” Ah, porque Vovó Izidra, que era dura e **braba** desconforme, então ela devia de ter competência enorme para o lucro de rezarem reunidos — para o favor dele, Miguilim, para o que ele carecia. Nem não estava com receio do **trovão de chuva**, a reza era só para ele **conseguir de não morrer**, e sarar.(p. 42)⁷

Fica evidente como a literatura de Rosa se destacou por trazer democracia literária sem precedentes: capiaus, prostitutas, velhos, vaqueiros, jagunços, crianças – todos pareciam ter um lugar de voz dentro dos contos e novelas e, mais tarde, do romance central do autor, por meio de uma mediação estética nova. Ao reconstruir o homem rural na sua narrativa, “os recria não como seres ‘limitados’ – imagem fácil que os intelectuais têm do excluído –, mas como verdadeiros sábios, que não precisam que outros falem por eles, pelos ‘oprimidos’”⁸.

Essa novidade estética e temática vinha, entretanto, carregada de aparentes contradições que são uma condição aparentemente intransponível da Literatura no Brasil: Guimarães Rosa, um homem culto, diplomata, versado em várias línguas, fala do espaço rural brasileiro; a estetização da linguagem de representação do rural, está embebida em referências da tradição literária ocidental; da boca dos homens analfabetos do sertão nasce uma linguagem emprestada do alemão e de outras línguas aparentemente distantes demais de Minas Gerais.

Essa problemática fundadora da nossa tradição literária, como já afirmado no nosso estudo sobre Euclides da Cunha, aqui será tratada de forma aparentemente consciente pelo autor, o que fica evidente na construção de muitas de suas histórias, que permitem aparecer no corpo de suas estruturas um reflexo estético das contradições brasileiras, muito mais

⁷ ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Ed. Comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

⁸ SPERBER, Suzi Frankl. “Quem tem medo de Guimarães Rosa?” *Fapesp na mídia*, 2008. Disponível em: < <http://www.bv.fapesp.br/namidia/noticia/22791/medo-guimaraes-rosa/> >. Acessado em: 20 Jul 2009.

complexas do que aquilo que uma perspectiva meramente realista poderia construir. É como se a estética fosse, não colocada a serviço de uma denúncia, mas que fizesse uma construção ficcional capaz de tencionar essas contradições. O ótimo exemplo disso está no conto “Meu tio o lauretê”.

Nesse conto, o protagonista, um ex-caçador de onças, parte índio, parte branco⁹ ao contar sobre si para um forasteiro que calhou de passar pela sua casinha no meio da mata, transforma-se em onça. O homem-onça é a única voz de fala durante todo o conto e utiliza-se de uma linguagem transformada, um português modificado, “como se aquele não fosse o nosso”¹⁰, carregado de expressões tupis e, eventualmente, de dados de línguas africanas, além, é claro, das onomatopeias e interjeições que sugerem os sons da onça. Fica evidente, nessa narrativa, que a força de voz não mora na universalização da fala, mas na pessoalização do discurso, na transformação da língua portuguesa em uma – se seguirmos a lógica do menor como sendo o menos visível – “diminuição” da língua, ou, talvez criando um neologismo atrevido, uma intencional “menorização” do português. É com essa língua “menorizada” que Guimarães Rosa problematiza nosso processo de colonização e nos coloca no lugar do homem letrado que acaba por matar o homem onça dono das matas em que ele era o caçador estrangeiro.

Esse narrador em primeira pessoa que fala a um personagem escolarizado que não responde também irá aparecer em *Grande sertão: veredas*, o único romance do autor.

As veredas do *Grande sertão*

O protagonista Riobaldo, um velho jagunço aposentado encontra um “doutor” que está de passagem pelo vilarejo onde ele vive e a quem vai contar a história de sua vida. O livro, mais uma obra prima da Literatura Brasileira, impõe desafios para o leitor iniciante. A primeira delas é conseguir compreender o ritmo da narração de Riobaldo para o doutor que nunca fala, mas a quem o protagonista se dirige e para quem ele propõe mostrar os fatos e de quem ele espera um conselho. Estando habituados a uma perspectiva narrativa mais tradicional, de primeira ou terceira pessoa, esse monólogo dirigido para o doutor cujo lugar como ouvintes de Riobaldo¹¹, ao final, nós tomamos, demora para aclimatar o leitor.

⁹ CAMPOS, Haroldo de. *A linguagem do lauretê*. In: COUTINHO, Eduardo (org). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991;

¹⁰ MARQUES, Davina. *Entre literatura, cinema e filosofia*: Migulim nas telas. Tese de doutorado. Departamento de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. USP, 2013.

¹¹ É possível imaginar que essa perspectiva narrativa fosse uma provocação de Rosa à situação da literatura brasileira do período. O homem letrado – costumeiro consumidor da literatura “regional”, “pitoresca” – é colocado diante de um ex-jagunço cuja linguagem e história o impõem dificuldades reais, tanto estéticas, dada a complexidade da construção da linguagem desse homem aparentemente iletrado, quanto filosóficas, dada a complexidade dos vários questionamentos que ele propõe.

A primeira centena de páginas é dedicada a uma lembrança entrecortada de Riobaldo, que não chegam inicialmente a compor uma narrativa linear. É só depois de nos apresentar Diadorim – a sua neblina – é que o narrador irá levar a história de forma linear, como Paulo Ronái afirma:

Daí em diante, os mistérios do princípio elucidam-se progressivamente, as digressões revelam-se começos de rotas convergentes, episódios que pareciam deslocados se reatam ao tronco da narração, alusões obscuras ganham caráter de antecipação e presságio. Descobrir tais entrelaçamentos é um dos altos prazeres da leitura; assinalá-los, ainda que parcialmente, talvez não seja prestar bom serviço ao autor.

É como se o autor precisasse retomar a narrativa depois de tê-la contado “errado, pelos altos”¹² (p.114), tendo, apesar disso, dito quase tudo. A partir daí vamos conhecer inicialmente a infância de Riobaldo a partir do dia em que ele encontra esse menino muito corajoso no porto onde o rio de-Janeiro se encontrava com o rio São Francisco. A travessia do rio com o menino construirá uma metáfora inicial para o restante da travessia que realizaremos na história.

Descobriremos que o menino corajoso volta como o jagunço Reinaldo, ou, como Riobaldo o chamava, Diadorim. Essa história de um amor proibido – afinal a regra machista dos guerreiros nunca permitiria esse amor homossexual – e nunca realizado se entrelaça com a guerra pela busca pela justiça e contra o mal, representado por Hermógenes, responsável pela morte de Joca Ramiro, o líder justo do bando de Riobaldo, e pai de Diadorim. Esse mal metaforizado por essa personagem que “tirava eu prazer do medo dos outros, do sofrimento dos outros” (p. 197)¹³ também é uma constante no romance

O jogo constante entre o bem e o mal, representado pela dúvida de Riobaldo sobre a existência do diabo, com quem ele supostamente fez um pacto que o permitiu vencer a guerra contra os “hermógenes” é ponto que marca a dualidade barroca sempre presente na obra de Rosa e que encontra um ápice no romance. A começar pelo próprio sertão, espaço ficcional que é tanto construído de forma a mimetizar o sertão mineiro, haja vista as referências a espaços geográficos reais, a animais, a natureza, aos pássaros; como feito para ser uma representação do interior da própria personagem, já que esta é uma história narrada em primeira pessoa e construída a partir da memória de um velho sobre sua vida.

Vários elementos da narrativa, como nos ensina Antonio Candido¹⁴, nos voltam a essa ambiguidade extrema: tudo é e não é. O guerreiro homem que é uma mulher; o pacto com o mal que permite a vitória do bem; um jagunço que livra o sertão da jagunçagem; a linguagem que é ao mesmo tempo popular e um desafio para os “doutores” que a escutam;

¹² ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

¹³ *Idem* nota 12.

¹⁴ CANDIDO, Antonio. Entrevista dada aos organizadores da FLIP em 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nn9YMb6S7VQ> Último acesso em: 19/01/2018.

uma terra que é tanto exterior quanto interior. Ao sermos jogados no coração dessa ambiguidade somos obrigados a pensar tanto na constituição filosófica quanto social do homem, na constituição da literatura brasileira enquanto fruto de nossa particular construção nacional carregada tanto de profunda violência como de belezas inigualáveis.

Para terminar, vale sempre lembrar o poema de Carlos Drummond de Andrade¹⁵ escrito em homenagem à Rosa em 1967, quando este faleceu precocemente, aos 59 anos, sempre fazendo coro com o verso final, João deve pegar:

Um chamado João

João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?

Projetava na gravatinha
a quinta face das coisas
inenarrável narrada?
Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?

Tinha pastos, buritis plantados
no apartamento?
no peito?
Vegetal êle era ou passarinho
sob a robusta ossatura com pinta
de boi risonho?

Era um teatro
e todos os artistas
no mesmo papel
ciranda multívoca?

João era tudo?
tudo escondido, florindo
como flor é flor, mesmo não semeada?
Mapa com acidentes
deslizando para fora, falando?
Guardava rios no bôlso
cada qual em sua côr de água
sem misturar, sem conflitar?
E de cada gôta redigia
nome, curva, fim,
e no destinado geral
seu fado era saber
para contar sem desnudar
o que não deve ser desnudado
e por isso se veste de véus novos?

Mágico sem apetrechos,
civilmente mágico, apelador
de precípites prodígios acudindo

¹⁵ ANDRADE, Carlos Drummond de. "Um chamado João". In: Idem nota 12.

a chamada geral?
Embaixador do reino
que há por trás dos reinos,
dos podêres, das
supostas fórmulas
do abracadabra, sésamo?
Reino cercado
não de muros, chaves, códigos,
mas o reino-reino?

Por que João sorria
se lhe perguntava
que mistério é êsse?
E propondo desenhos figurava
menos a resposta que
outra questão ao perguntante?
Tinha parte com... (sei lá
o nome) ou êle mesmo era
a parte de gente
servindo de ponte
entre o sub e o sôbre
que se arcabuzeiam
de antes do princípio,
que se entrelaçam
para melhor guerra,
para maior festa?

Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
deve pegar.

21.XI.1967

Clarice Lispector e o mundo misturado: a evolução do romance introspectivo brasileiro.

A existência universal, cósmica, nivela tudo quanto existe. Não há, no mundo de Clarice Lispector, senão uma hierarquia provisória. As grandezas são aparentes; tudo existe por demais. Mesmo o que é pequeno, insignificante ou vil, oculta um enorme poder de existir. As coisas apresentam fisionomia dupla: a comum, exterior, produto do hábito e a interna, grande e profunda, da qual a primeira e torna símbolo. (Benedito Nunes, O dorso do tigre)¹⁶

A literatura de Clarice Lispector é, ao mesmo tempo, essencialmente diferente e muito parecida com a de Guimarães Rosa. Diferentes porque o autor buscará no sertão, nos fundos do país, o reflexo do fundo do homem. Iguais porque tanto um quanto o outro estão preocupados em encontrar a ontologia do humano, daquilo que de divino há no ser. Além disso, Clarice, como Rosa, também foi uma inovação para

¹⁶ NUNES, Benedito. "A existência absurda" in *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009, p.120.

uma estilo de literatura anterior: como ele transforma a criação regional, Clarice transformará a criação da literatura intimista no país.

Escritores anteriores a ela já haviam buscado revisões estruturais e temáticas, como o uso dos monólogos interiores e uma subjetivação do processo narrativo, como uma tentativa de recriar o pensamento. Autores como Osman Lins, ou Autran Dourado são exemplos dessa mudança¹⁷. Esses não alcançam, contudo, o patamar de complexidade das narrativas de Clarice, uma vez que se prendem a certas representações psicológicas limitadas ao indivíduo. Para Clarice, o humano e sua psicologia não eram o objetivo da literatura. Sua arte tentava alcançar o fundamento do ser.

Esse processo de busca ontológica se constrói desde seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, de 1943 e se consolida ao longo dos outros sete romances e sete livros de contos que escreverá. Também produzirá livros infantis, crônicas e textos para revistas e jornais. Talvez o ponto mais altos dessa busca pela compreensão da existência se dê em *A paixão segundo G.H.* e nos contos de *Laço de família* e *Legião estrangeira*. Nesses contos, conheceremos mulheres que, por caminhos diferentes, encontram o que a crítica tem chamado de epifania¹⁸, quando alcançam o máximo da reflexão metafísica.

Embora isso possa parecer um paradoxo – figura constante em nossa literatura – essa busca ontológica nem por isso se furtava de ser social. Segundo o professor José Miguel Wisnick¹⁹, “a questão da divisão social e a questão da instauração do poder e da propriedade é profundamente problematizada” na obra da autora. Para ele, o fato de Clarice sempre colocar o problema do encontro do ser a partir do ponto de vista da mulher e de se igualar a tudo o que parece insignificante tanto socialmente quanto em relação à natureza, faz com que a narrativa aprofunde o estado social das situações.

Ainda utilizando a explicação de Wisnik, podemos exemplificar esses encontros com um primeiro conto presente em *Laços de família*, intitulado “Amor”. Nessa narrativa conheceremos Ana, uma dona de casa de classe média que uma tarde – período em que ela sentia o perigo de ter de pensar sobre si mesma – sai para fazer compras para o jantar. Do bonde, segurando o saco de compras que guarda os ovos da família, vê um homem cego na rua, e ele masca chicletes. O inusitado da situação

¹⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*.

¹⁸ Esse termo, que tem origem na tradição religiosa, significa inicialmente a aparição da divindade. Para a literatura de Clarice é o momento em que as personagens se deparam com a grandiosidade de sua existência e se igualam ao restante da vida no universo.

¹⁹ WISNIK, José Miguel. *A matéria Clarice*. Aula apresentada para o Instituto Moreira Sales em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PmAkOgaej04>. Último acesso em: 19/01/2018.

permite uma leitura metafórica para a própria vida de Ana, que, como o cego, vivia na escuridão da própria existência, mas repetia, como ele mastigava, atos mecânicos. Perdida nesse pensamento que de súbito a toma, percebendo-se cega, ela derruba os ovos e nota ter perdido o ponto onde deveria descer. Tomada de desejo e visão, segue andando pelas ruas e acaba no Jardim Botânico, onde se depara com toda a vida que até então ignorara e comunga-se com ela entre o nojo e o prazer da existência:

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se insinuava entre as flores. Ana mais adivinhava que sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno. Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo. (p.16)²⁰

O encontro de Ana termina na culpa de pensar nos filhos – na vida que ela criara, tão bem metaforizada pelos ovos da cesta que ela derruba –, quando decide voltar para casa e novamente ignorar que compartilhava da mesma existência que todas as coisas.

Esse conto deixa evidente como se entrelaçam tanto essa busca pela essência da existência quanto um olhar vivamente voltado para o social: quem vê é a mulher dona de casa, resignada socialmente a uma vida limitada pelo amor que a ligava aos filhos e ao marido. Entretanto, é ela a que é capaz de criar a vida, de carregar os ovos. Como uma galinha, outra metáfora importante da literatura da autora.

São vários os contos em que o animal aparece. Ainda em *Laços de família*, em “Uma galinha”, em que um animal que era para ser o almoço de domingo surpreendentemente foge e, na quando resgatada, bota um ovo e por isso é salva. Para Benedito Nunes,

Tem excepcional importância, na concretização dessa experiência (a ontológica), o encontro do homem com a natureza orgânica, especialmente com os animais. Dir-se-ia que os bichos que a escritora descreve têm o ser à flor-da-pele, que eles nos comunicam mais rapidamente do que podem fazer as outras coisas, a presença da existência primitiva, universal, que o cotidiano, o hábito e as relações sociais mantém represada. Através deles é que essa vida sempre ativa se infiltra no cotidiano, intensificando os nexos insuperáveis que nos ligam ao “terror primitivo”, ao vital e ao orgânico, nexos que a sociedade, a

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. São Paulo: Ed. Rocco, 1998.

cultura e a história, em testemunho da impossibilidade da completa humanização de nossa natureza, não podem jamais desfazer.(p. 122)²¹

Outro encontro importante entre as personagens da autora e elementos do mundo orgânico é o que se dá com as baratas. Em *A paixão segundo G.H.*, considerado como o romance mais importante da autora, tudo gira ao redor desse momento. Nesse conto, conhecemos uma mulher de classe média, morando em uma cobertura no Rio de Janeiro, que decide limpar o quarto de Janair, a empregada que se demitira no dia anterior. Ao chegar ao quarto não encontra nada a limpar, mas um desenho enigmático na parede, que parece ser uma representação dela mesma e, depois, ao olhar para o armário, a barata que ela esmaga com a porta. Esse esmagar é o momento epifânico do romance e oferece à protagonista um encontro com tudo aquilo que a repugnava nela mesma e um reconhecimento da ligação íntima que ela e a insignificante barata tinham.

Em seu último livro, Clarice, talvez pressentindo sua morte²², tentará se aproximar de forma mais evidente aquilo que afirmara não ser capaz de fazer, embora já o tivesse feito a sua maneira: escrever sobre o “social”. Assim nasce a novela *A hora da estrela*. Nela, conheceremos a protagonista Macabéa, uma alagoana sobrevivendo no Rio de Janeiro. Para escrever sobre a sobre a existência da moça cujo abandono era tamanho que ela só comia cachorros-quentes, que dormia em um quarto sujo com outras moças, que só conseguia ter algum bem cultural ouvindo à radio-relógio, que não conseguia escrever bem o suficiente para manter seu emprego de datilógrafa e que só descobre a sua existência tarde demais, Clarice precisou criar outra personagem, quase um modelo masculino dela mesma: Rodrigo S.M., com a justificativa que uma mulher poderia “lacrimejar piegas”(p.

A narrativa de Rodrigo permite problematizar diversas questões sobre a literatura chamada “social” do Brasil, como o lugar de classe de que falavam os autores, sobre a falta de acesso aos bens culturais pelas classes populares que eram usadas para construir literatura de denúncia, entre outras questões que uma leitura atenta pode revelar. Entretanto, o retrato construído na novela e que mais se evidencia é o encontro entre as duas personagens – Rodrigo e Macabéa –, a autora e o leitor, que no livros são colocados no mesmo patamar hierárquico, o que mescla a vida de todos no conjunto complexo que é a existência da vida.

²¹ NUNES, Benedito. “A existência absurda” in *O dorso do tigre*. São Paulo: Editora 34, 2009.

²² Em sua biografia *Clarice*, Benjamin Moser revela declaração de Olga Borelli sobre como Clarice parecia ter cansado da vida, afirmando: “Vou morrer de um bruto câncer”, o que realmente acontecerá em 1977. MOSER, Benjamin. *Clarice*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.