

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

**A CONSCIÊNCIA NARRATIVA**  
**EM CLARICE LISPECTOR E INGEBORG BACHMANN**

Dissertação de mestrado apresentada  
ao Departamento de Letras Modernas  
por Silvana Baroni, sob a orientação  
da Profª Drª Ruth C. de Oliveira Röhl.

Ao Jura e ao Martin.

## Agradecimentos

À minha orientadora e a todos que, direta ou indiretamente, me apoiaram e incentivaram, especialmente Judith, Eliana e Ivone.

À CAPES e ao DAAD pelas bolsas de estudo concedidas.

## ÍNDICE

Prefácio	6
<b>I. Introdução</b>	
I. 1. Contemporaneidade, coincidências e afinidades	7
I. 2. Corpus e objetivos da presente dissertação	15
<b>II. Capítulo teórico: a narrativa narcisista</b>	
II. 1. Considerações gerais	17
II. 2. Tipologia	24
II. 2. 1. Paródia	25
II. 2. 2. Espelhamento	26
<b>III. Análise de <i>A Paixão Segundo G.H.</i></b>	29
III. 1. Ambivalência das categorias de tempo e espaço	33
III. 2. Personagem e foco narrativo	37
III. 3. O impasse da linguagem e a aventura narrativa	40
III. 3. 1. Paródia	50
III. 3. 1. 1. Paródia bíblica	52
III. 3. 1. 2. Paródia kafkiana	56
III. 3. 1. 3. Paródia mefistofélica	61
<b>IV. Análise de <i>Malina</i></b>	63
IV. 1. Um romance em três tempos	64
IV. 2. Ênfase e reflexão sobre a linguagem	68
IV. 3. As projeções do eu-narrador	76
IV. 3. 1. O livro belo e o livro possível	83
IV. 3. 2. Espelhamento da narrativa	87

## **V. Análise comparativa**

V. 1. O eu-narrador	97
V. 2. A questão do duplo	102
V. 3. Entusiasmo e ironia	110
V. 4. Reflexos e contrastes	116
V. 5. Os enigmas	121
V. 6. Considerações finais	124

## **VI. Bibliografia**

VI. 1. Obras de Ingeborg Bachmann	129
VI. 2. Obras sobre Ingeborg Bachmann	129
VI. 3. Obras de Clarice Lispector	131
VI. 4. Obras sobre Clarice Lispector	131
VI. 5. Obras subsidiárias	133

## Prefácio

A idéia deste estudo nasceu durante uma estadia em Freiburg, onde participei de um curso para germanistas da América Latina na Universidade Albert-Ludwig, como bolsista do DAAD. Já inscrita na pós-graduação, pesquisava a obra de Irmtraud Morgner, quando a leitura de um texto de Ingeborg Bachmann mudou o rumo do trabalho. Inserido numa antologia de contos de autores contemporâneos, o texto "Undine geht" – um monólogo indignado e poético – era radicalmente diferente de todas as outras narrativas. A leitura de outras obras acabou consolidando meu interesse pela autora, já bastante analisada pela crítica. Isso tornou necessário encontrar um enfoque diferente de pesquisa. Aí surgiu a idéia de fazer um estudo comparativo. O passo seguinte foi praticamente inevitável: Clarice Lispector se impunha como a grande figura feminina da literatura brasileira, ela também, já na estréia, tão diferente dos seus pares. Tendo em mente que em literatura comparada "o que conta não é tanto um conhecimento exaustivo ou enciclopédico, sonho dos historiadores ou dos lingüistas, mas uma reflexão significativa" (Brunel, Pichois e Rousseau, 1995, 89), essa solução foi a que me pareceu mais adequada como linha de pesquisa para uma contribuição original. Além disso, ficaria feliz se conseguisse chamar a atenção de alguns dos muitos admiradores de Clarice Lispector para a obra de Ingeborg Bachmann, ainda tão desconhecida entre nós.

## I. Introdução

"haverá um dia em que haverá uma hora em que haverá um minuto em que haverá um segundo e dentro do segundo haverá o não-tempo sagrado da morte transfigurada."

Clarice Lispector

"Ein Tag wird kommen, (...) der frische Wind wird niederkommen von den blauen Hügeln und unsere Brust weiten, wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein."

Ingeborg Bachmann

### I. 1. Contemporaneidade, coincidências e afinidades

Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann nascem na década de vinte, começam a publicar na de quarenta e morrem na de década de setenta, e esse é o primeiro elo que as aproxima. Às voltas com o mesmo mundo, elas passam pela experiência da Segunda Guerra Mundial e, mesmo que de maneiras bem diferentes, isso se reflete na atmosfera e nos conflitos existencialistas de muitas das personagens de suas obras. Mas, se de um lado o estilo e a visão de mundo que elaboram resultam do encontro entre sua sensibilidade criativa e o espírito do seu tempo, de outro lado é o mesmo olhar feminino que investiga temas como amor, morte, felicidade, paixão e dor, encontrando na linguagem poética uma forma de expressar a própria subjetividade.

Clarice Lispector publicou contos, romances e crônicas, enquanto Ingeborg Bachmann escreveu quase de tudo, de libretos de ópera a ensaios acadêmicos. Leitoras vorazes, as duas começam a escrever muito cedo. Aclamadas com entusiasmo pela renovação estética que provocam logo nas primeiras obras, ambas são autoras premiadas e apesar de nunca terem sido 'populares' têm grande aceitação por parte do público, exercendo grande fascínio sobre os leitores.

Controvertidas e muito especiais, ambas as autoras deixaram uma obra extensa, densa e instigante, sobre a qual muitos trabalhos acadêmicos já foram escritos. Alguns deles comparam-nas com outros autores, mas esta é uma primeira tentativa de aproximá-las. As afinidades entre elas, contudo, foram apontadas já em 1987 por Ruth Röhl em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, onde ela explicita que a "proximidade não se baseia meramente em aspectos formais, como, por exemplo, a narração centrada na consciência da personagem cindida ou a prosa de cunho poético" mas "pode ser constatada também a nível temático".

Mais recentemente, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*, a crítica francesa, Hélène Cixous, admiradora entusiasmada da escrita de Clarice Lispector, afirma que, ao lê-la, se deu conta de que a diferença sexual existe também na escritura. Ao ser perguntada se Clarice era mesmo a única escritora em que encontrara essa diferença, ela arrisca: "Bem, há uma escritora austríaca, Ingeborg Bachmann, que se aproximou bastante desse caminho."



Clarice Lispector, apesar das dúvidas quanto à data real de seu nascimento (10 de dezembro de 1920?) em Tchetchelnik, na Ucrânia, chega ao Brasil em 1921, junto com a família de emigrantes russos. Nádia B. Gotlib assinala que ela "carrega, fatalmente, a bagagem cultural da família judaica. Que se há de manifestar mais tarde na sua obra, e com freqüência, nos motivos, temas, personagens e quadros bíblicos" e especula se não seria também de ascendência judaica o pendor que demonstra para as elucubrações de ordem filosófica e metafísica (1988, 163). O comentário de Claire Varin sobre Clarice Lispector também realça sua diferença: "Ela é metaforicamente, sintaticamente, semanticamente estranha. Estrangeira" (1984, 59). Antonio Callado, que se declara surpreso ao descobrir pelo ritual do enterro as origens judaicas da escritora, comenta: "Clarice era uma estrangeira. Não porque nasceu na Ucrânia. Criada desde menininha no Brasil, era tão brasileira quanto não importa quem. Clarice era estrangeira na terra" (apud Gotlib, 1995, 52).

Clarice Lispector estuda Direito, casa-se com um diplomata e, a partir de 1944, vive vários anos fora do Brasil, até voltar definitivamente em 1959 com seus dois filhos, já separada do marido. Estréia em 1943 com o romance *Perto do Coração Selvagem*, que segundo Antonio Candido traz "um tom novo sobretudo pela capacidade de pôr a palavra no centro de tudo" e representa "um desvio criador", "uma dessas viradas fecundas da literatura":

"seu primeiro livro foi um choque cuja influênica 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" (1988, XIX).

Benedito Nunes também insere Clarice Lispector na "categoria dos escritores matriciais, daqueles capazes de redimensionar uma literatura", pela maneira com que "trabalhou a palavra e foi por ela trabalhada", contribuindo "para dar vida nova ao espírito da língua" (idem, XXXII). Em "Clarice Lispector ou o Naufrágio da Introspecção", o crítico assinala que a receptividade da obra de Clarice passou por duas fases distintas: a primeira, quando ainda era conhecida apenas por críticos e escritores, e a segunda, a partir de 1959, com o aparecimento do livro de contos *Laços de Família*. O prestígio que teve, a partir de então,

"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" (1989, 63).

Ingeborg Bachmann nasce em 25 de junho de 1926, em Klagenfurt, Áustria. Estuda filosofia e escreve uma dissertação sobre Heidegger, criticando-o. Seu primeiro conto "Die Fähre" é publicado em 1946 e seus primeiros poemas aparecem entre 1948 e 1949 em uma revista vienense. Aqui configuram-se algumas diferenças importantes entre as duas autoras: além de Ingeborg Bachmann se formar em Filosofia, ela se afirma e começa a ser reconhecida através de seus poemas. Segundo Kurt Bartsch, a recepção da obra de Ingeborg Bachmann foi bastante influenciada por fatores externos como, por exemplo, o prêmio do grupo 47 em 1953, que envolveu a autora na "Aura des Besonderen" do próprio grupo e que levou a revista 'Spiegel' a dedicar-lhe uma matéria de capa em agosto de 1954 "und sie damit endgültig im Kreis der literarischen Prominenz zu etablieren" (1988, 7). Mas, logo após a primeira leitura de Ingeborg Bachmann no grupo, começa-se a falar de uma nova poesia:

"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" (Bartsch, op. cit., 6).

Outra fase da recepção da obra, bem mais controversa, se inicia quando a autora abdica da poesia e começa a escrever prosa, no início dos anos sessenta. A reação quase que exclusivamente negativa da crítica, num primeiro momento, sofre uma mudança já no final dos anos

setenta<sup>1</sup>. No entanto, a personalidade da escritora e sua aparição pública parecem ter contribuído de forma definitiva para que a aura de especial a acompanhasse até o fim. "Die Unsicherheit, das Chaotische, das Leise, Verlorene, Schüchterne, es war wohl die Haut, die sie schützte" (Richter, 1986, 55/apud Bartsch,4).

Holger Pausch acha que, devido à recepção positiva de seu livro de estréia, Ingeborg Bachmann jamais se libertou de alguns temas básicos como os limites da linguagem, a verdade do Ser, a liberdade, as condições da existência e o tempo, bem como o comportamento do homem frente a essas questões, sua tentativa de fuga e isolamento (1987, 7). Se isso já nos parece suficiente como horizonte temático, lembramos que um dos temas centrais da obra de Ingeborg Bachmann é o confronto entre o possível e o impossível, pois na visão da autora é esse confronto que amplia nossas possibilidades. Embora admitindo a impossibilidade de fuga dos limites impostos pela sociedade em que está inserido, crê que o homem tem seu olhar voltado para aquilo que é perfeito, impossível, inatingível. Além do mais, a experimentação com a linguagem também concretiza sua revolta "contra as regras-do-jogo da existência estabelecidas por tradição e comodismo" (Modesto Carone, 1968, 34).

Ingeborg Bachmann, que descobre textos de Ludwig Wittgenstein esquecidos num porão da Biblioteca Nacional

<sup>1</sup> A partir de então, as características do estilo de Ingeborg Bachmann e sua atitude frente ao mundo são reavaliadas e passam a ser valorizadas, sobretudo pelas feministas, que reconheceram como a autora antecipa muitas das questões sobre a mulher que só mais tarde começariam a ser discutidas.

em Viena e insiste para que uma editora alemã reedite seus trabalhos, é herdeira da tradição cultural austríaca. Tem em Musil e Hofmannsthal dois antecessores ilustres que, como ela, se debruçaram sobre a questão da linguagem e da identidade<sup>2</sup>. Outros nomes famosos que fazem parte do cenário austríaco na primeira metade deste século são os de Sigmund Freud, Karl Kraus, Georg Trakl, Gustav Mahler e Arnold Schönberg. O fim do império austro-húngaro impressiona a todos e determina a atmosfera de decadência que Ingeborg Bachmann, através da narradora de *Malina*, descreve:

"ich bin sehr froh, hier zu leben, denn von dieser Stelle der Welt aus, an der nichts mehr stattfindet, erschreckt einen viel tiefer, die Welt zu sehen, nicht selbstgerecht, nicht selbstzufrieden, weil hier keine verschonte Insel ist, sondern an jeder Stelle Untergang ist, mit dem Untergang der heutigen und morgigen Imperien vor Augen" (III,96).

Esse estar à margem dos centros de poder é uma característica comum às duas autoras. Emile Cioran fala da sede de peregrinar pelas literaturas e filosofias que aproxima o leste da Europa da América Latina, duas culturas destinadas a exercitar o espírito em todas as direções e praticamente forçadas à universalidade (apud Nicolás Casullo, 1991, 9). Essa sede, sem dúvida, é mais um dos pólos de aproximação possível entre a obra de

---

<sup>2</sup> Segundo Claudio Magris, toda a literatura austríaca a partir de 1900 é o desmascaramento de uma crise: "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 ni ordenar el fluir indistinto de la vida, y el naufragio del sujeto, que ya no logra poner entre él y el caos vital la red del lenguaje y se disuelve en un fluctuante haz de sensaciones y de representaciones" (1991, 315).

Clarice Lispector e a de Ingeborg Bachmann, que como mulheres se encontram duplamente à margem do poder. Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann, no entanto, aproximam-se não só pelo que dizem mas também pelo que tentam dizer. O indizível, rondando sempre os caminhos da narrativa, justifica que se diga delas o que Ingeborg Bachmann observou a respeito de Wittgenstein: "seine verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche ist ein erneutes, stets zu erneuerndes Mitdenken wert" (IV, 13).

E, "a exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer, acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade", conforme argumenta Davi Arrigucci a respeito da obra de Cortázar (1973, 21). A comparação entre as duas autoras tentará demonstrar que a problematização do ato de narrar está na essência dos textos escolhidos para a análise, onde a linguagem é instrumento de dupla sondagem: a busca de uma identidade feminina e, simultaneamente, uma reflexão sobre os limites e as possibilidades da narrativa ficcional.

## I. 2. Corpus e objetivos da presente dissertação

O corpus do presente estudo serão os romances *Malina* de Ingeborg Bachmann e *A Paixão segundo G. H.* de Clarice Lispector, daqui para frente identificado pela sigla PSGH. De ambos pode-se dizer que foram gerados nos anos sessenta, apesar de *Malina* só ter sido publicado em 1971, enquanto PSGH aparece em 1964. Planejado para ser o primeiro de um ciclo de romances chamado *Todesarten*, o romance *Malina* é narrado na primeira pessoa de uma voz feminina, e a sua escolha deve-se não só ao fato de ser ele o único romance que Ingeborg Bachmann publica em vida (os outros *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann* permanecem inacabados e só são publicados depois da morte da autora), mas por ser o romance onde a busca da palavra "se transforma na busca da narrativa capaz de devolver a totalidade do ser. *Malina* é, antes de tudo, um meta-romance, um romance que expõe seu processo de criação" (Röhl, 1987). Já PSGH é o quinto romance que Clarice publica, sendo considerado por muitos o livro maior da escritora. Benedito Nunes na introdução à edição crítica de PSGH esclarece: "maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares" da obra de Clarice, além de ser "um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira". Nele, a busca de identidade e da relação com o outro, já presentes nos livros anteriores, é também a busca da linguagem e da narrativa, e é essa busca, também empreendida por um eu narrador feminino, que cria o vínculo com *Malina*.

A natureza metaficcional dessas duas narrativas determinará, portanto, o enfoque e a metodologia da análise.

Utilizaremos a edição crítica de PSGH, lançada em 1988 pela Coleção Arquivos, que foi coordenada por Benedito Nunes e publicada pela Association Archives de la littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe. siècle em colaboração com o CNPq. De Ingeborg Bachmann, utilizaremos a 5ª edição das obras completas, editada por Christine Koschel, Inge von Weidenbaum e Clemens Münster (a primeira edição foi publicada pela Piper em 1978). As citações de depoimentos de Ingeborg Bachmann, indicadas entre parênteses pela sigla GuI, foram feitas a partir do livro *Gespräche und Interviews*, publicado pela Piper em 1983.



## II. Capítulo teórico: A narrativa narcisista

"Há metateoremas na Matemática e na Lógica, a Ética tem sua unidade lingüística, por toda parte se inventam dialetos para falar de dialetos, e a situação não é diferente no romance. Não me refiro àquelas obras tristemente previsíveis de escritores que escrevem sobre o que escrevem, mas àquelas, por exemplo, como algumas obras de Borges, Barth e Flann O'Brien, em que formas de ficção servem de material ao qual outras formas podem ser impostas. Na realidade, muitos dos chamados anti-romances são verdadeiras metaficções."

William Gass

### II. 1. Considerações gerais

O uso do termo 'metaficção' para descrever textos que, de forma constitutiva e deliberada, chamam a atenção para seu caráter de ficção é relativamente recente. Esse tipo de texto, que começou a proliferar a partir dos anos sessenta, chamou também a atenção da crítica, que adotou parcialmente o termo 'metaficção' para classificar o fenômeno. Considerando que os textos de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector se enquadram nos moldes dessa descrição de narrativa auto-consciente, que expõe e comenta seu status de ficção e linguagem, bem como seus processos de produção e recepção, tentaremos mostrar primeiramente alguns dos procedimentos metaficcionais, situando-os depois dentro de um contexto literário mais geral.

Uma das características 'metaficcionais' equivale ao fenômeno lingüístico que Hjelmslev chamou de metalinguagem, ou seja, a reflexão sobre a linguagem através da própria linguagem. Inúmeros trabalhos de pesquisa analisaram a questão da linguagem na obra de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector. Basta uma rápida olhada na bibliografia existente sobre as autoras para se certificar da importância que a reflexão sobre a linguagem assume na obra de ambas.

A auto-consciência em relação à linguagem é um dos indícios de uma narrativa metaficcional, pois refletindo sobre a matéria-prima com a qual, em última análise, todos os textos são construídos, o autor introduz a reflexão sobre a própria narrativa.

Patricia Waugh, em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, chama a atenção para o impasse de todo texto metaficcional, onde o autor sempre dá a entender que está diante de um dilema básico, ou seja, a intenção de comunicar sua experiência do mundo esbarra na impossibilidade de 'representar' o mundo através do discurso literário, sendo somente possível 'representar' os discursos desse mundo .

Paralelamente ao questionamento da validade da representação lingüística, os autores metaficcionais questionam também a forma literária e o próprio ato de escrever ficções, elaborando muitas vezes uma teoria da ficção através da prática de escrevê-las. Os romances tendem a ser construídos com base em um princípio de oposição fundamental - a construção de uma ilusão e a

revelação dessa ilusão -, o que gera uma tensão interna que acaba eliminando as fronteiras entre 'criação' e 'crítica'.

Isso tudo faz com que o romance tipicamente metaficcional se distancie radicalmente de uma fórmula fechada, como no caso dos romances realistas do século XIX, onde o enredo amarrado, a seqüência cronológica dos acontecimentos, bem como as relações de causa e efeito, eram os fatores determinantes para a composição do texto. Tais características são abandonadas em favor de uma perspectiva mais subjetiva e menos lógica do texto. Autores como Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce e Virginia Woolf, já no começo deste século, questionaram os princípios do realismo herdado do século precedente. Duvidando que a realidade externa fosse mesmo real, substituíram-na por um mundo de interioridade e imaginação, chamando a atenção tanto para os processos de consciência envolvidos na apreensão dessa realidade, quanto para o caráter subjetivo dessa apreensão, enfatizando o tempo interior do personagem em detrimento de um tempo objetivo dos acontecimentos. Linda Hutcheon, em *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, considera que as conseqüências estéticas dessa dúvida e desse novo modo de ver são cruciais para a análise formal do fenômeno metaficcional, pois com esses autores, a apresentação detalhada da realidade externa se atrofia, ou pelo menos se estiliza, e o foco de atenção passa a ser o processo - imaginativo ou psicológico - interior das personagens.

Com isso, também o papel do leitor começa a mudar e ler deixa de ser uma experiência fácil e confortável. Por exemplo, aquilo que chamamos de 'fluxo de consciência' na escrita moderna, exige que o leitor participe e se responsabilize pelo sentido e pela ordenação final do texto (op. cit., 25 e 26). Em muitos textos, dados fundamentais a respeito da conexão lógica dos acontecimentos são deliberadamente sonegados pelo autor e precisam ser inferidos pelo leitor, que preenche como pode as lacunas deixadas pelo texto.

Na escrita metaficcional, ainda outro fator reclama o envolvimento do leitor, ao mesmo tempo que exige seu distanciamento. Quando Linda Hutcheon fala em paradoxo metaficcional, ela se refere ao fato de que o leitor é obrigado a reconhecer o artifício do texto, ao mesmo tempo que, por outro lado, as exigências feitas a ele enquanto co-criador o levam a participar ativamente e procurar respostas intelectuais e afetivas para o texto. Em seu estudo, Hutcheon escolhe o adjetivo 'narcisista' para falar dessa auto-consciência textual, explicando que não há julgamento de valor na escolha do termo. Para ela, mesmo as inevitáveis conotações psicanalíticas deveriam ser vistas com neutralidade. De fato, Freud, ao tratar do assunto de maneira mais extensa em 1914, no ensaio "Narcisismo: uma introdução", observa que o narcisismo é um dos fundamentos básicos da condição humana, antes de ser também uma manifestação patológica.

O duplo aspecto do narcisismo, porém, é explorado por Hutcheon em outro contexto: o da própria lenda de Narciso. Ela declara que lê o mito de forma irônica, pois se fica claro que a obsessão de Narciso se mistura à auto-destruição, ele também passa a existir sob duas formas. Uma delas, a sua própria forma, no mundo das sombras. E a outra, metamorfoseado em flor.

Contudo, a escolha do termo 'narcisista' pode também apontar numa direção mais ampla, já que o fenômeno psicológico do narcisismo tem implicações bastante significativas para a compreensão desse aspecto dentro do desenvolvimento da própria tradição literária. Quando Hutcheon fala, na introdução de seu estudo, de um desenvolvimento histórico do narcisismo narrativo a partir do primeiro romance moderno, isto é, *Don Quixote* de Cervantes, ela não está sozinha. Patricia Waugh também considera que a auto-consciência narrativa é uma tendência ou função inerente a todos os romances (1984,5). Robert Alter, um dos primeiros a descrever o caráter auto-consciente de alguns romances, cita o ensaio de Harry Levin, "The Example of Cervantes", publicado em 1957, como o ponto de partida para a adoção de *Don Quixote* como paradigma de toda uma tradição do romance enquanto gênero literário. Alter afirma que o romance começa com a erosão da crença na autoridade do mundo escrito, e que Cervantes é o primeiro a se preocupar com essa disparidade. Para ele, a medida do gênio de Cervantes está no fato de que ele é o iniciador de ambas as tradições do romance: sua justaposição de um mundo de pura fantasia literária a um

mundo de reles e corrompida realidade, de um lado, e sua irônica ostentação da manipulação da ficção que ele mesmo constrói, de outro, caracterizam-no como o precedente de todos os romances auto-conscientes que estavam por vir (1975, 3/4).

Don Quixote é também o primeiro de uma série de tipos narcisistas que dominam a literatura a partir de então. Don Juan, Hamlet e Fausto são os mais famosos mas nem de longe os únicos. A obsessão das personagens e narradores em Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector no sentido da auto-reflexão coincide, porém, com o que Arnold Hauser define como sendo o tema principal 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 (1965, 119).

O tema 'narcisismo' tem sido abordado desde então por uma série de estudos. Em um deles, *The Culture of Narcissism*, Christopher Lasch condena o narcisismo, definindo-o, porém, como o comportamento dominante de nossa época. Ele ironiza seu reflexo na arte, dizendo que, ao se tornar narcisista, ela não só falha na criação de uma ilusão de realidade, como também sofre da mesma crise de auto-consciência que aflige o homem da

rua. Chamando a atenção para a artificialidade de suas criações, os escritores desencorajam a identificação do leitor com os personagens, mas, assumindo uma postura crítica, eles ao mesmo tempo se tornam tão conscientes de suas técnicas de distanciamento que acabam achando cada vez mais difícil escrever sobre qualquer coisa que não seja a dificuldade de escrever (1979, 175).

Patricia Waugh, que defende a literatura metaficcional, apressa-se em desvinculá-la do estigma do narcisismo, afirmando que a metaficção não abandona 'o mundo real' pelos prazeres narcisistas da imaginação, mas sim reexamina as convenções do realismo através da auto-reflexão para descobrir uma forma ficcional relevante e compreensível para os leitores contemporâneos (1984, 5).

Distante da atitude crítica de Lasch e de Waugh, a vinculação de Hutcheon entre metaficção e narcisismo é pertinente e esclarece algumas contradições inerentes a tal prática. Como se o 'estar voltado para si mesmo' dos personagens, impregnando o texto também no seu aspecto formal, fizesse com que este passasse a se auto-refletir, seja em relação à linguagem, à narrativa ou ao processo criativo. Assim sendo, a prática metaficcional acaba refletindo o próprio conflito narcisista entre 'verdade' e 'ilusão' dentro da estrutura da obra. Apresentaremos a seguir alguns dos recursos formais que caracterizam essa auto-consciência textual.

## II. 2. Tipologia

Poucos autores até hoje tentaram descrever o fenômeno metaficcional através de algum modelo que não apenas possibilitasse reconhecer seus recursos mais gerais, mas que também direcionasse a análise prática dos textos. Jean Ricardou, no estudo "La population des miroirs", publicado na revista *Poétique* em 1975, foi um dos primeiros a desenvolver um desses modelos. Num esquema em forma de cruz, ele classifica os textos de acordo com sua auto-representação horizontal produtiva - referencial e literal, ou vertical - produtiva e expressiva (vol. 22, 212). Uma de suas preocupações é determinar a relação entre a ficção - aquilo que é dito, e a narração - a forma como é dito, estabelecendo diferentes graus de interdependência. Linda Hutcheon ironiza esse modelo em cruz pela sua excessiva esquematização, dizendo que nele podemos sistematicamente crucificar os modos metaficcionais. Ela propõe um modelo baseado na diferença entre textos auto-conscientes em relação à linguagem e textos auto-conscientes em relação ao processo narrativo. Esse modelo se desdobraria ainda em auto-consciência implícita e explícita tanto lingüística quanto diegética ou narrativa. O que nos interessa mais de perto nesses modelos é a descrição dos recursos formais que revelam a técnica metaficcional. Dois deles serão utilizados para a análise de textos de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector nos capítulos III e IV. São eles: a paródia e o espelhamento.



Ambas as técnicas são mencionadas por Hutcheon e relacionadas à auto-consciência narrativa explícita. Segundo ela, a essência da narrativa metaficcional reside no reconhecimento de sua natureza dupla: enquanto ainda se quer enraizada nas realidades de tempo histórico e espaço geográfico, a narrativa apresenta-se apenas como narrativa, consciente de sua própria realidade como artifício. O comentário narrativo ou o auto-espelhamento interno (*mise-en-abyme*) sinaliza para o leitor esse duplo status da narrativa. A paródia também indica a literariedade do texto ao utilizar outro texto, em relação ao qual a narrativa paródica deve ser medida e entendida.

## II. 2. 1. Paródia

Uma das principais modalidades intertextuais, isto é, do diálogo de um texto com outro texto, é a paródia. O sentido de paródia que nos interessa aqui não é o de sátira e sim de diálogo crítico e distanciamento irônico de um texto em relação a outro. Em outros termos, se a intenção da sátira é ridicularizar algo através de um efeito cômico, a paródia estabelece uma relação lúdica entre os textos.

A paródia, que pode ser considerada como um dos principais modos da auto-reflexividade moderna, é uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, uma repetição que assinala mais a diferença do que a similaridade dos enfoques.

Em *A Theory of Parody*, Hutcheon diz que, imitando a arte mais do que a vida, a paródia auto-conscientemente e auto-criticamente reconhece sua própria natureza (1985, 27). Para ela, toda paródia é híbrida e duplamente codificada. Sklovskij generaliza a questão, dizendo que não só a paródia, mas qualquer obra de arte é criada como um paralelo e uma contradição a algum tipo de modelo. Essa dupla função da paródia está contida na etimologia da palavra, que tanto pode significar contracanto como canto paralelo (o prefixo grego 'para' significa 'contra' e também 'ao lado de'). Forçando o reconhecimento de um código literário, a paródia chama a atenção do leitor para algo que está além dela mesma, algo com o que ela mantém uma relação paradoxal de envolvimento e distanciamento ao mesmo tempo.

## II. 2. 2. Espelhamento

Lucien Dällenbach em *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* escreve:

"Mise en abyme é todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém".

Esse enclave ou espelhamento (outras definições possíveis seriam as de 'obra dentro da obra' e 'duplicação interior') é um instrumento de retorno da obra a ela mesma: 'mise-en abyme' é, portanto, uma modalidade da reflexão, ou da auto-reflexão narrativa. Sua propriedade essencial consiste em salientar a inteligibilidade e a estrutura formal da obra. Como técnica comum a diversas manifestações, ela é uma

realidade estrutural que não pode ser considerada exclusiva do discurso literário ou da literatura. Semanticamente, o termo 'abyme' associa-se às noções de profundidade, infinito, vertigem e queda. A palavra 'abyme' em heráldica significa o centro do escudo. 'Mise-en-abyme' corresponde ao procedimento de se colocar no centro de um brasão um segundo 'en abyme'. O termo começou a ser utilizado por André Gide que viu no procedimento heráldico uma analogia com o procedimento literário. A primeira vez que Gide usa o termo é em 1893, no seu diário (*Journal 1889 - 1939*), quando ele se refere a alguns quadros onde um espelho convexo reflete a cena que está sendo pintada, transpondo a idéia para a literatura: em *Hamlet*, a cena da comédia, em *Wilhelm Meister*, as cenas de marionetes e da festa do castelo. E, em Poe, a leitura feita a Roderick em 'A queda da casa de Usher'<sup>3</sup>.

Lucien Dällenbach comenta que, de todas as duplicações interiores da história da literatura, nenhuma é mais famosa do que a 'peça dentro da peça' em *Hamlet*. Em *Heinrich von Ofterdingen*, porém, se encontra a mise-en-abyme ideal, já que em *Hamlet* a peça inserida representa os acontecimentos anteriores à própria peça. No entanto, todos esses exemplos são recusados por Gide, pois neles se conta apenas uma história e não a construção recíproca de uma história e de um narrador. O que importa para Gide é a influência que um livro exerce sobre quem o escreve, durante o próprio ato de escrever:

<sup>3</sup> Jean Ricardou lembra que, excetuadas duas peças, todas as outras peças de Shakespeare contêm uma ação dupla, que atravessa o drama e o reflete em miniatura.

"Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie". Não há ação sobre uma coisa sem que haja reação dessa coisa sobre o sujeito. Há uma reciprocidade, não nas relações com os outros, mas na relação consigo mesmo. "Um homem em cólera narra uma história; eis o assunto de um livro. Um homem narrando uma história não basta; é preciso que seja um homem em coléra, e que exista uma constante relação entre a cólera desse homem e a história narrada" (*Journal*, 40 - apud Dällenbach, 25).

### III . Análise de *A Paixão segundo G.H.*

PSGH foi considerado o melhor livro de Clarice Lispector pela crítica brasileira<sup>4</sup>. Lançado em 1964, esse também foi o mais analisado de todos os textos da autora. A crítica assinalou o caráter metalingüístico da narrativa e salientou o procedimento da epifania, típico da obra da escritora, onde o inusitado de uma revelação se dá a partir de um fato aparentemente banal. No entanto, também a discrepância desse livro em relação aos outros romances da autora não passou despercebida.

Narrado por uma voz feminina, designada simplesmente pelas iniciais G.H., o quinto romance de Clarice Lispector é de fato um livro singular que representa, por várias razões, uma virada na sua produção literária. A mais importante delas talvez seja justamente o caráter metaficcional desse romance, que explicitando seus artifícios e refletindo sobre si mesmo, afasta-se radicalmente das convenções típicas do gênero. A partir daqui, vale cada vez mais o comentário de Olga de Sá, de que Clarice

“trabalha desgastando a linguagem, denunciando o ato de escrever, alertando constantemente a consciência do leitor para o fato insofismável, mas esquecido, de que ele é leitor e ela escreve, isto é, faz literatura, inventa universos de palavras. Tanto o ato de escrever como o ato de ler são questionados na ficção de Clarice” (1993, 20).

<sup>4</sup> Segundo Luiza Lobo, poucos contestaram essa opinião, preferindo *A Hora da Estrela* ou *Água Viva*. Já nas traduções para o inglês e espanhol o texto recebeu críticas desfavoráveis (1993, 113).

Pela primeira vez num texto maior a narração é feita em primeira pessoa<sup>5</sup>, o que corresponde a uma subjetividade mais extremada da narrativa, que se lança numa tentativa de concretização dos estados interiores de uma única personagem. Apesar de já se valer de uma linguagem poética para traduzir a experiência dos personagens em romances anteriores a PSGH, há aqui uma tal intensificação auto-consciente de reflexão sobre a linguagem que pode-se falar em uma mudança qualitativa. Uma outra ruptura do texto com as normas e padrões romanescos é provocada pela escassez do enredo, que Benedito Nunes resume ao transtorno da individualidade de G.H., alienada ao contemplar a barata que esmagou na porta de um guarda-roupa, e sua impotência para narrar o sucedido. Aqui o crítico conclui: "eis todo o enredo do romance, se é que ainda se pode falar em enredo" (1988, XXIV).

A primeira frase do romance - "estou procurando, estou procurando" (15) - chama imediatamente a atenção para o que pode ser considerado como principal recurso estilístico em PSGH: a repetição. Os capítulos do livro, 33 ao todo, também são entrelaçados pelo recurso de repetição da última frase de um capítulo no início do capítulo seguinte. Isso dá à narrativa um movimento circular ou espiralado, que é confirmado pela série de travessões que antecedem a primeira frase do livro e se repetem após a última, remetendo a narrativa para seu início e praticamente anulando-a. Usada como elemento de

<sup>5</sup> Nos romances anteriores a narração é sempre em terceira pessoa. Joana protagoniza *Perto do Coração Selvagem*, Virgínia *O Lustre*, Lucrecia *A Cidade Sitiada* e Martim *A Maçã no Escuro*.

intensificação, a repetição de palavras e frases cria também um denso conjunto de relações intratextuais, relações que, estruturando a narrativa, podem ser detectadas no nível das frases, dos parágrafos e dos capítulos. Sem correr o risco de exagerar, talvez não exista um único trecho em todo o livro que não utilize tal recurso.

Outro aspecto notável do texto, que alguns aproximam do barroco, é o encadeamento de imagens através do uso abundante de metáforas e comparações. Elas aparecem aliadas a uma série infindável de oxímoros e antíteses, tecendo uma emaranhada teia de imagens díspares e paradoxais. O primeiro capítulo, explorando o contraste entre vida e morte, condensa alguns pares de opostos complementares que reaparecem ao longo de todo o texto, como forma e caos, esforço e desistência, pensamento e paixão. Olga de Sá destaca as contradições como elemento estrutural do texto:

“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” (1993, 19).

Nesse sentido, ela observa que mesmo o procedimento da epifania se realiza através da antítese e do paradoxo, exprimindo-se em aliterações, comparações, metáforas, paronomásias, sinestesias: “Em *A Paixão segundo G.H.*, o

ver, o epifânico, se realiza por meio do contraste, do avesso, do paradoxo, da paródia". Para Affonso R. de Sant'Anna, responsáveis pela estruturação da "narrativa/consciência-em-progresso" são os oxímoros que organizam o texto de Clarice<sup>6</sup>. Segundo ele, o recurso está presente tanto no nível mínimo da frase, quanto na estrutura da personagem ou nos grandes planos da narração. Ele constata que nos três níveis de uma análise estrutural - narração, personagens e linguagem-, ocorre o oxímoro: "a sua história se constrói a partir de uma desconstrução. O romance (ou novela) se estrutura a partir da catástrofe". No nível do personagem, o confronto entre mulher e barata e, no nível da linguagem, com frases lógicas e gramaticalmente 'catastróficas', porque subvertem o solo lingüístico tradicional, como por exemplo: 'Eu quero o que te amo'. "Por isso, em resumo, pode-se dizer que PSGH é um anti-romance com anti-personagens, numa anti-língua" (1988, 255).

---

<sup>6</sup> Affonso Sant'Anna define oxímoro como uma declaração (aparentemente) contraditória que se arma de dualidades e antíteses, citando os diferentes tipos de oxímoros apontados por Joseph Shipley. O crítico considera que mesmo quando a narradora disserta sobre um certo minimalismo presente em seu modo de escrever e diz estar procurando as 'formas negativas' em arte, o 'atonal' e o 'inexpressivo', ela o faz dentro da estrutura do oxímoro, pois procura o 'atonal exasperado' e o 'inexpressivo vibrante' (257).



### III. 1. Ambivalência das categorias de tempo e espaço

De um lado os elementos básicos de PSGH podem ser sintetizados em poucas palavras, como faz Olga de Sá:

“A personagem narradora reduz-se a um G.H., num quarto como espaço, num dia como tempo cronológico, amparada pela mão de um interlocutor imaginado. Uma barata é o ponto de partida para a longa introspecção, expressa num monólogo” (1988, 213).

A aparente simplicidade do enredo, porém, é enganadora e esconde um complicado jogo de múltiplas perspectivas, onde G.H. transforma-se na “mulher de todas as mulheres” e as categorias de tempo e espaço, permanentemente confundidas e ampliadas, representam uma constante quebra de expectativa, levando o leitor a se deparar com os nem sempre distinguíveis limites entre o real e o imaginário.

A oscilação entre tempo interno e externo ou espaço concreto e virtual é constante nesse monólogo que, através do interlocutor, ganha uma feição de diálogo. O espaço é concebido temporalmente e vice-versa: “Era assim: o país estava em onze horas da manhã” (54). O quarto, no qual se desenrola a cena principal, dá à personagem a sensação de que está situado em um “nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete” (26). Se, concretamente, o espaço define-se como esse quarto localizado em “uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram

seiscentos mil mendigos" (70), ele também pode deslocar-se bruscamente: "mas eu estava no deserto" (53). O trecho em que G.H. descreve sua visão da janela do quarto-minarete e a insólita proximidade do Rio de Janeiro e dos planaltos da Ásia Menor é seguido por um questionamento não só de sua visão, mas da validade de qualquer visão, além de ser um comentário da narradora sobre o caráter polissêmico da dimensão espacial no texto:

"Além das gargantas rochosas, entre os cimentos dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo pelo morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial. (...) Eu crescera e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinges e leões - eis a cidade onde vivo, e tudo extinto"(69).

"Se eu me enganei na minha meditação visual? Absolutamente provável. Mas também nas minhas visões puramente óticas, de uma cadeira ou de um jarro, sou vítima de erro" (73).

Tempo e espaço, além de elementos permutáveis, também confundem-se na narrativa, nas inúmeras vezes em que o tempo parece se transformar em um elemento concreto:

"deviam ser dez e pouco da manhã. E inesperadamente as próximas vindouras onze horas me pareceram um elemento de terror - como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como de dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente" (34).

Com um dos fios condutores da narrativa, o tempo pode materializar-se em momentos concretos que situam a narrativa - "Ontem de manhã", "quando saí da sala para o quarto da empregada" (15), limitando a duração objetiva da experiência narrada a algumas horas, referidas explicitamente: 10, 11 e meio-dia -, ou escapar na mais pura abstração, acompanhando a hesitação da personagem entre passado, presente e futuro:

"Eu havia talvez desencavado o futuro - ou chegara a antigas profundidades tão longinquamente vindouras que minhas mãos que as haviam desencavado não poderiam suspeitar (...). Do alto deste edifício, o presente contempla o presente. O mesmo que no segundo milênio antes de Cristo" (69).

Retrocedendo milênios ou condensando-se em instantes, a relação contraditória e aflita com o tempo reflete o próprio dilema da narradora entre vida e imaginação, ou em outras palavras, entre o presente e o futuro:

"De morrer, sim, eu sabia, pois morrer era o futuro e é imaginável, e de imaginar eu sempre tivera tempo. Mas o instante, o instante este - a atualidade - isso não é imaginável, entre a atualidade e eu não há intervalo: é agora, em mim" (51).

A distância que a separa do momento presente, porém, é sempre lamentada pela narradora - "O futuro, ai de mim, me é mais próximo que o instante já" (79) - ao mesmo tempo que a possibilidade de identificação com o instante é encarada com terror: "Era já. Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera" (53). A

idéia da violência que o momento encerra reaparece em cada passo daqui para frente. Essa identificação com a atualidade é também o primeiro passo da identificação da narradora com o mundo, pois sentindo-se atravessar a fronteira que a separava do presente, ela percebe que está prestes a entrar no seio da natureza, onde não haveria mais diferença entre ela e a barata: "Nem aos meus próprios olhos nem aos olhos do que é Deus" (idem). O parágrafo em que G.H. discute sua entrada no tempo tem sido citado em quase todas as análises do texto e isso provavelmente se deve à riqueza de contradições que ele encerra. Entre outras, o paradoxo ligando o 'agora' a um tempo passado, que subitamente se transforma em presente: "Era finalmente agora. Era simplesmente agora (...). É agora"(53). Além disso, a já mencionada mistura de tempo e espaço, a repetição reiterada e uma série de metáforas ilógicas e comparações paradoxais, fazem com que a narradora voe pela imaginação, levando junto o leitor, a essa altura completamente desorientado pela falta de sentido das frases:

"Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde - verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar" (idem).

Finalizando o parágrafo, através da sua comparação com um balão, o tempo aparece como uma viagem que juntos empreendemos. Esse é mais um dos sinais de que a narrativa se desprende do factual em busca de uma impressão poética, cuja intenção é arrebatá-lo leitor:

"O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a badalada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente todos nós chegaremos ao meio-dia. Que será verde como agora" (idem).

### III. 2. Personagem e foco narrativo

A consciência da personagem, mesmo que permaneça o único foco narrativo, também é um prisma multifacetado que se vale de diferentes referenciais para acrescentar outras e inusitadas perspectivas à narrativa<sup>7</sup>. Apresentando-se como uma pessoa pertencente à classe privilegiada, escultora de relativo sucesso e aceitação social, a quem os outros se referem como a alguém que faz esculturas que não seriam más se tivesse havido menos amadorismo, o eu-narrador conclui, situando-se no mundo: "Para uma mulher essa reputação é socialmente muito"(19).

Mas, como observa Solange R. de Oliveira, a primeira apresentação de G.H. por si mesma vai cedendo lugar a uma imagem imprecisa, "que se define cada vez mais pelo negativo, pela ausência, pelo que não é" (1985, 17), convidando o leitor a olhá-la com o mesmo distanciamento com que ela mesma se vê. Pois ao mesmo tempo que se reduz ao G.H. de suas iniciais, a personagem amplia-se

---

<sup>7</sup>Solange R. de Oliveira observa que da prosaica situação inicial o romance evolui para um desenvolvimento complexo, cuja mensagem é um desafio a todos os valores convencionais. Para ela, o principal recurso utilizado para criar o efeito de profundidade e a ilusão de vários pontos de vista e planos superpostos, é a 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 treze andares em que mora G.H., as camadas arqueológicas da terra e até mesmo as cascas da barata (1985, 15).

através de vários estratagemas, como quando se reconhece no desenho da parede do quarto, traçado pela empregada:

“cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (27),  
“as medidas ainda eram as mesmas, eu senti que eram, eu sabia que nunca passara daquela mulher na parede, eu era ela” (42).

Mas a ampliação dos contornos da personagem se dá principalmente pela sua gradual identificação com a própria barata, que G.H. acaba reconhecendo como seu duplo: “Eu sou a barata”.

É a barata, que G.H. encontra no quarto da empregada recém demitida e que num acesso de fúria esmaga na porta do guarda-roupa, quem desencadeia a experiência *sui generis*, a partir da qual a protagonista repassa sua vida. Definindo-se como uma pessoa sem vínculos afetivos ou familiares – não é casada, não tem filhos e sua última ligação amorosa desfizera-se pouco antes –, e também desligando o telefone antes de começar a arrumação da casa para não ser interrompida por nada e ninguém, o eu-narrador faz dessa situação explícita de isolamento a base de sua reflexão e busca de identidade. O relato que se baseia nesse encontro com a barata fala de uma desorganização, de uma perda. A desorganização vivenciada pela personagem-narradora, relacionada à experiência que tenta entender, desestabiliza sua vida diária, que é identificada com um “grande esforço de construção”, uma “montagem humana”.

Essa construção, que aos poucos se torna obstáculo para a compreensão da própria vida, desmorona a uma certa altura, fazendo a protagonista mergulhar no seu eu mais profundo, nas raízes de sua identidade:

“Com o desmoronamento de minha civilização e de minha humanidade \_ o que me era um sofrimento de grande saudade - com a perda da humanidade, eu passava orgiacamente a sentir o gosto das coisas”(66-67)<sup>8</sup>.

Retroativamente, G.H. percebe que até então tinha vivido apenas o enredo de sua vida, nunca tendo realizado em si a aventura maior de seu destino trágico, ironizando aqui a expectativa de enredo por parte do leitor:

“A G.H. vivera muito, quero dizer, vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de viver. Cumpri cedo os deveres de meus sentidos, tive cedo e rapidamente dores e alegrias - para ficar depressa livre do meu destino menor? e ficar livre para buscar a minha tragédia”(18).

A tragédia que G.H. pressentia só se revelava ao olhar suas fotografias e nelas descobrir o vazio que a inquietava:

<sup>8</sup> Aqui se faz sentir o antagonismo entre civilização e natureza, uma das linhas-mestras do relato e possível ressonância do ensaio de Freud, “O Mal-estar na Civilização”. Como nele, G.H. também se identifica com a beleza, a limpeza e a ordem, que segundo Freud ocupam uma posição especial entre as exigências da civilização (1974, 114). Depois, ao considerar isso tudo como um obstáculo à realização do seu eu mais profundo, a narradora parece concordar com o que Freud afirma num trecho desse mesmo ensaio: “é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação de instintos poderosos. (...) Não é fácil entender como pode ser possível privar de satisfação um instinto. Não se faz isso impunemente” (idem, 118).

"Às vezes, olhando um instantâneo tirado na praia ou numa festa, percebia com leve apreensão irônica o que aquele rosto sorridente e escurecido me revelava: um silêncio. Um silêncio e um destino que me escapavam, eu, fragmento hieroglífico de um império morto ou vivo. Ao olhar o retrato eu via o mistério"(18).

Reconhece ter sido esse, no entanto, o maior aprofundamento a que chegara de si e do mundo, considerando todo o resto apenas as organizações que fizera de si mesma, "o modo como pouco a pouco eu havia me transformado na pessoa que tem o meu nome. E acabei sendo o meu nome". Mas, como ela mesma diz, "há alguma coisa mais séria e mais fatal e mais núcleo do que tudo o que eu costumava chamar por nomes"(57).

### III. 3. O impasse da linguagem e a aventura narrativa

Solange de Oliveira observa que, na obra de Clarice Lispector, algumas palavras são usadas de maneira diferente da usual, adquirindo assim novos significados, não raro antônimos dos originais. Sem romper o fio da intelegibilidade esse artifício convida a uma nova interpretação da realidade, pois a maneira com que certas expressões são usadas contraria a expectativa do leitor, conduzindo a uma autocorreção. Segundo ela, o fenômeno em questão aplica-se de forma especial a 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 os tradicionais" (1985, 82).

As palavras usadas de modo diferente, como no caso de 'horror, 'nada', 'esperança', 'Inferno' ou 'humano', têm de ser decifradas simultaneamente junto com as outras, mas em vez de um processo linear, essas palavras aparecem "num movimento semelhante ao de círculos concêntricos, em contínua revolução, dando a ilusão de aproximar-se cada vez mais do âmago do significado" (idem, 82-83). Esse distanciamento das palavras de seu sentido usual remete à definição de Bakhtin que descreve o romance dialógico como aquele que introduz na palavra uma direção semântica diametralmente oposta ao seu sentido original, transformando a palavra na arena de conflito entre duas vozes (apud Waugh,5).

*A Maçã no Escuro*, romance imediatamente anterior à PSGH, já explicitava a tensão entre experiência e linguagem desenvolvida em PSGH. Descrevendo a experiência do eu narrador, que gira em torno dos limites humanos para entender e nomear a vida, PSGH de certo modo aguça o conflito. A questão, tematizada de modo insistente ao longo do texto em frases como: "Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor" (44), faz do enredo um contraponto à tentativa de objetivar através da linguagem o que se reconhece de antemão como indizível. Contraditoriamente, e esse é um dos paradoxos intrínsecos desse tipo de ficção, ao mesmo tempo que

declara sua impossibilidade de concretização da experiência, situada numa zona além do entendimento e da palavra, a narrativa aponta para o silêncio que está além dela, refletindo em inúmeros momentos o quanto a palavra é inadequada para reproduzir o tipo de experiência que se quer transmitir: "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" (112).

Na continuação desse mesmo trecho, onde a narradora admite que, para se chegar à mudez essencial, é preciso antes um grande esforço de voz, ouvimos um eco distorcido do 'pensar é pensamento que se pensa' de Paul Valéry:

"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 a procura(...), e por sua vez a linguagem um dia terá antecedido a posse do silêncio" (113).

Esse paradoxo caracteriza a reflexão sobre a linguagem típica da obra de Clarice Lispector como um todo.

A narrativa assume seu malogro inevitável. Acerca-se do absoluto sabendo de antemão que não pode nomeá-lo, já que a incapacidade humana de apreender o absoluto ou o sentido da vida é reconhecida e repetida em vários trechos. Sintomaticamente a narrativa termina com a reflexão: "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.-----”

Aquí, retoma-se não só os travessões que antecedem a primeira frase do livro, mas declara-se também que a tentativa de entender, anunciada no primeiro parágrafo, fracassou. Sobreposta a essa tentativa de entendimento, a busca da própria narrativa torna pertinente a abordagem metaficcional escolhida para a análise. Pois consciente do seu limite enquanto linguagem e forma, a narrativa de PSGH, mais do que um reflexo sobre a experiência concreta, é uma reflexão sobre si mesma. A experiência que G.H. narra, que pode ser definida como iniciática ou mística, é também um paralelo da experiência artística. O primeiro capítulo, sendo uma espécie de síntese do livro enquanto busca de si mesmo, mistura o relato da experiência à própria experiência. A crítica que a própria narradora vai fazendo ao longo do texto torna difícil analisá-lo sem que se caia na redundância de repetir o que ela mesma já nos disse. Inúmeros trechos demonstram isso. A questão da narrativa em espiral, por exemplo, é comentada na frase: “Tudo isso se perdendo a si mesmo num destino em espiral” (78). A questão do final da narrativa retomar seu início também tem um paralelo crítico no trecho em que G.H, querendo construir uma alma possível, diz: “uma alma cuja cabeça não devore a própria cauda” (47). A questão da repetição como recurso narrativo e retorno do discurso sobre si encontra um equivalente na comparação do deserto com um “cântico monótono e remoto”(40) que

atrai a narradora. Nas anotações de "Fundo de Gaveta" que Clarice Lispector publica junto com os contos de *A Legião Estrangeira*, ela mesma, ao dizer que o tom monótono a satisfaz, explica o porquê de seu método: "a repetição me é agradável, a repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa" (1988, 293). A questão formal como um todo também é intensamente discutida pela narradora. A profissão de escultora acentua a preocupação da personagem com a forma, questão que, por sua vez, é pertinente e inerente a toda obra de arte. Ironizando sua vocação para arrumar, a narradora diz que talvez fosse essa sua 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" (23).

A discussão dessas questões dentro da narrativa corresponde ao que Patrícia Waugh considera característico da prática metaficcional, ou seja, o modo como a ficção vai construindo uma teoria da ficção dentro da própria ficção. Dois trechos sobre a criação artística tirados de *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye, exemplificam essa afirmação. O primeiro relaciona-se à questão do esforço necessário para que "a forma se forme sozinha":

"It takes a great deal of will power to write poetry, but part of that will power must be employed in trying to relax the will, so making a large part of one's writing involuntary" (1990, 88).

O segundo relaciona-se com o fato de que encontrar essa forma, que é a própria obra literária, depende inclusive de uma questão central nesse romance de Clarice Lispector, ou seja, a despersonalização do eu-narrador:

"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" (idem, 94).

Em PSGH, a renúncia à individualidade necessária ao reconhecimento da própria essência é conscientemente introduzida no texto através da metáfora da terceira perna. Perder essa terceira perna, que fazia da narradora um tripé estável mas a impossibilitava de andar é o ponto de partida de uma experiência de perda de orientação da narradora, dentro dos velhos moldes de sua existência até então, e também o ponto de partida de um relato que é reflexão consciente sobre a relação entre realidade e criação:

"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" (15).

Sentindo-se desorientada pela experiência – "Fico tão assustada quando percebo que durante hora perdi minha formação humana"(11) –, a narradora tenta encontrar uma forma que o delimite – "sem dar uma forma, nada me existe", "uma forma contorna o caos"(idem).

O dilema que precede a busca da narrativa - ficar com a visão toda, "mesmo que isto signifique ter uma verdade incompreensível", ou dar uma forma ao nada para poder integrar em termos humanos o que de outro modo seria o infinito, "a visão dos loucos" -, apesar de resolvido em favor da narrativa, desdobra-se em outras hesitações e impasses. Se de um lado há incerteza quanto à elaboração da experiência - "não sei que forma dar ao que me aconteceu"(11) - há incerteza quanto ao significado dessa mesma experiência: "Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista" (12). O ato de contar e a experiência se confundem assim no mesmo dilema, o que faz da criação literária não só algo análogo à experiência vivida, mas uma maneira de apreensão da realidade, através da qual a personagem-narradora consegue integrar o que vivenciou, resgatando seu segredo visionário do esquecimento, ao qual a sua falta de entendimento o condenaria:

"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 remorrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana" (12).

A necessidade de narrar e, portanto, de transmitir a alguém o que viu aparece já no primeiro parágrafo, quando a narradora declara querer entender o que lhe aconteceu e acrescenta: "Estou tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi"(9). Com isso, ela introduz conscientemente o leitor como o suporte necessário de sua experiência.

Mais à frente esse alguém se transforma em uma mão imaginária que a dificuldade de narrar faz G.H. inventar: "Estou tão assustada que só poderei aceitar que me perdi se imaginar que alguém está me dando a mão" (13).

Afirmando a necessidade de deixar que "a forma se forme sozinha como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra" (11), a narradora confessa que resistir à tentação de inventar uma forma para "deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja" representa um esforço que seria facilitado se ela fingisse escrever para alguém. O vínculo fictício com um interlocutor imaginário é portanto o artifício a que a narradora recorre para se proteger da dissolução que a ameaça: "Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão" (13). Benedito Nunes, comentando a infração dos moldes de criação romanesca que a partir de PSGH mais e mais caracterizam os romances de Clarice Lispector, considera o gesto patético de G.H. segurar a mão de alguém enquanto narra como o sinal inequívoco do ponto de viragem que esse texto representa na obra da autora:

"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" (ed. crítica, XXIX).

Ao mundo civilizado em seus múltiplos desdobramentos, tais como a organização social, a moralidade, a linguagem, o raciocínio, é contraposta a idéia de uma verdade incompreensível, à qual a narradora tenta dar uma forma, sabendo que a tentativa de concretização ou aproximação do inefável é uma aventura arriscada. Mas para ela não há escolha:

“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” (14).

Antecipando a inevitável solidão de sua experiência, ela também antecipa que abandonará o leitor: “Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror”.

O diálogo que estabelece com o leitor não é, porém, o único diálogo do texto, que além de enfatizar sua relação intratextual, através das repetições e dos assuntos sempre retomados, dialoga também com outros textos da própria Clarice Lispector. O diálogo intertextual se dá tanto pela coincidência temática, como é o caso do topos do assassinato e do questionamento da linguagem, também presentes em *A Maçã no Escuro*, quanto pela alusão mais explícita a personagens anteriores, como é o caso de Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, que reaparece nos seguintes trechos de PSGH: “Eu já havia experimentado na boca os olhos de um homem e, pelo sal na boca, soubera que ele chorava” (51) e

“Lembrei-me de ti, quando beijara teu rosto de homem, devagar, devagar beijara, e quando



chegara o momento de beijar teus olhos – lembrei-me de que então eu havia sentido o sal na minha boca, e que o sal de lágrimas nos teus olhos era o meu amor por ti.” (58).

Em 1964, portanto no mesmo ano da publicação de PSGH, Clarice Lispector publica uma coletânea de textos intitulada *A Legião Estrangeira*. Na introdução à bibliografia da autora, Diane Marting comenta 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 (1993,xxviii). Nesse volume de contos aparece um dos textos mais constantemente relacionados a PSGH. É “A quinta história”, uma sucessão de histórias dentro da história. Com apenas cinco parágrafos que correspondem a cada uma das histórias, elas são uma variação sobre a mesma metáfora de PSGH: baratas e como matá-las. Repetindo o mesmo tema, mas mudando a perspectiva em cada história, a narrativa é um comentário sobre suas próprias escolhas arbitrárias. Desdobrando o assunto até o paroxismo final da última história, intitulada “Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia”, causa no leitor a mesma perplexidade de PSGH.

Mas, é o diálogo intertextual sob a forma de paródia (cf. II. 2. 1.) que analisaremos mais detidamente, já que nos parece ser esse o elemento responsável pela ampliação das possibilidades do texto.

### III. 3. 1. Paródia

A paródia que estrutura a narrativa de PSGH vai sendo explicitada com relação à própria personagem, que não poucas vezes se refere a si mesma como citação, paródia, construção. O apartamento de cobertura onde mora é descrito pela narradora como um reflexo de si própria. Elegância, prazer, de lá domina-se uma cidade. O apartamento e, portanto, também a narradora, aparecem como "réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística" (21). Essa declaração merece atenção especial se quisermos compreender a personagem enquanto pura ficção, e esse parece ser 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, pois a personagem-narradora, confundindo-se com ele, admite gostar da duplicata e preferir a paródia, referindo-se explicitamente a uma vida que, se fosse real, não lhe serviria. Incorpora ao apartamento e a si mesma alguns elementos intertextuais de seu discurso, assumindo:

"A espirituosa elegância de minha casa vem de que tudo aqui está entre aspas. Por honestidade com uma verdadeira autoria, eu cito o mundo, eu o citava, já que ele não era nem eu nem meu (...) - 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"(21).

Olga de Sá comenta que a par das epifanias de beleza, a ficção de Clarice Lispector explora também as 'anti-epifanias' ou epifanias irônicas, que revelando o ser pelo avesso servem de transição para uma outra face de sua escritura, que se caracteriza pelo pólo paródico,

"constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, desescrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário" (1993, 19).

A paródia, no sentido de atualização de um outro texto literário, se dá de forma implícita e explícita em diversos níveis de PSGH. A paródia de si mesma, o prazer de arrumar a casa que se liga ao prazer de arrumar para achar a melhor forma, forma que suas mãos de escultura buscavam e suas palavras de narradora perseguem, forma ligada também ao intuito criativo de organização do caos. Parodiando a descrição bíblica que conta como Deus descansou no sétimo dia da criação, G.H. se pergunta por onde começar a arrumar, "para que depois, na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar" (23).

Essa referência bíblica é uma entre tantas outras que aparecem em PSGH, que dialoga com o Velho e o Novo Testamento, citando trechos do Gênesis e do Levítico, dos Evangelhos de S.Mateus, S.Marcos e S.Lucas e do Apocalipse de S.João<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Recorremos tanto às notas explicativas da edição crítica do livro, quanto aos comentários de Olga de Sá em "Paródia e metafísica", para elaborar essa questão que desempenha um papel fundamental no texto de PSGH.

### III. 3. 1. 1. Paródia bíblica

A referência constante ao texto dos evangelhos começa pelo título do livro: *A Paixão segundo G.H.* é uma alusão direta aos textos onde os apóstolos narram a paixão de Cristo. O título, por sua vez, não mente à intenção explícita de aproximar a paixão de G.H. à paixão de Cristo. Nas palavras da narradora "a via-crucis não é um descaminho, é a passagem única" (113) e:

"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"(112)

Além disso, ao estabelecer toda sorte de ligações entre morte, glória, sofrimento e transformação, fica nítida a expectativa de iluminação através da dor: "até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade". A paixão de G.H. faz com que ela reconheça que aceitar a condição humana implica aceitar também o sofrimento inerente à vida, minimizando-o até, pois considera que "em matéria de viver, o sofrimento não é medida de vida: o sofrimento é subproduto fatal e, por mais agudo, é negligenciável" (91). O que lhe importa é desvendar o enigma, percurso que se equipara a uma experiência mística de iniciação e revelação, anunciada já 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" (12).

A nota da edição crítica referente ao trecho observa que o oxímoro "vivificadora morte" , colocando um dos temas do romance - a falsa oposição entre Eros e Thánatos -, recapitula o recorrente paradoxo bíblico dos evangelhos: "quem perder sua vida, há de ganhá-la" (Mt. 16,25; MC 8.35; LC 9.24). A repetição e variação dessa mesma idéia vão confirmando a alusão bíblica: "Todo momento de achar-se é um perder-se a si próprio"(idem). O tema de perder para ganhar é considerado por Olga de Sá como o paradoxo estruturante de PSGH (1993, 100).

Também no primeiro capítulo, a alusão bíblica "minha boca ficou selada"(12) lembra a lei de silêncio imposta aos profetas e aos iniciados nos mistérios da fé, principalmente Isaías, cuja boca foi tocada por carvões ardentes (Is. 6,6). As implicações ritualísticas da experiência delineiam-se na continuação dessa mesma frase - "só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual".<sup>10</sup>

A frase final desse primeiro capítulo "É que um mundo todo vivo tem a força de um Inferno", repetindo-se no início do segundo capítulo, remete ao topos da queda e

---

<sup>10</sup> No capítulo 16 e 19 há várias menções sobre o assunto: "quando se foi torturada...se passa demoniacamente a querer servir ao ritual, mesmo que o ritual seja o ato de consumição própria" (75), "O único destino com que nascemos é o do ritual" (idem).

da descida aos infernos, primeira etapa da paixão<sup>11</sup>. Olga de Sá comenta que, na comparação do amor com o inferno feita por G.H., também se ouve uma ressonância bíblica, não explicitada pelo narrador: "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!" (1993, 151).

O distanciamento do texto bíblico se dá basicamente pelo contraste entre imanência e transcendência. Em PSGH, matéria e espírito são faces de uma mesma moeda e a redenção só é alcançada no aqui e agora. Parodiando a afirmação "Meu reino não é deste mundo", atribuída a Cristo (Jo. 18,36), G.H. não se cansa de repetir: "Meu reino é deste mundo". Decepcionada ao constatar que o segredo que lhe foi revelado era "um pedaço de coisa" (89)<sup>12</sup>, G.H. diz que tinha precisado morrer antes para saber desse segredo que continuava sem entender. Sentindo que não está à altura do enigma e perguntando-se o que fazer com o que lhe fora dado, ela cita entre aspas o trecho do Evangelho que se relaciona ao mistério da eucaristia: "Que não se dê aos cães a coisa santa" (Mt. 7,6).

---

<sup>11</sup>Analisando as personagens clariceanas, Cristina G. Brack diz que a todas elas subjaz uma tensão fundamental que define sua relação com o mundo. De um lado estaria a busca de socialização, de outro o anseio pela experiência auto-suficiente da própria interioridade. Essas duas tendências, que se opõem, são no fundo o problema central das personagens, ou seja, a aceitação da sua condição humana. "Subjacente ao texto de Clarice Lispector estaria o mito da queda, a ruptura do estado paradisíaco" (1991, 8).

<sup>12</sup>Solange R. de Oliveira chama a atenção para o fato de que o Deus de G.H. manifesta-se na imagem da barata, "metáfora central do romance, que é ao mesmo tempo a 'imunda' e a 'jóia do mundo'" (1985, 6).

Nos capítulos 9 e 10, desenvolve-se uma espécie de diálogo com o texto bíblico, mais especificamente com o capítulo do Levítico que fala das 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” (46).<sup>13</sup>

E não só tocar. Renunciando à beleza do mundo e à vã promessa do futuro, G.H. quer entrar no núcleo da vida e para isso sente que precisa comer a massa branca da barata, ato que equivale à comunhão da hóstia cristã, comentada 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” (99).

Comparando a massa branca que sai da barata esmagada com a hóstia da eucaristia, que simboliza o corpo de Cristo, G.H. parodia também a Ave-Maria e diz:

“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 agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade”(55).

---

<sup>13</sup> Aqui e em outros trechos como: “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” (58), ressoam as idéias de Freud contidas em “Totem e Tabu”.

Esse querer a atualidade, no entanto, ao mesmo tempo que é a negação da transcendência religiosa, revela-se altamente ambíguo e problemático, pois exige de G.H. a coragem de abandonar todo um sistema de valores, no qual baseara sua vida até então: "O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não-bom que eu havia organizado o melhor: a esperança" (10). Isso explica a ambivalência de certas frases que evidenciam a atitude contraditória da narradora, acentuada formalmente pela súbita 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" (57-58).

A consciência paródica invade o texto de forma explícita já no final da narrativa, quando a narradora começa a cuspir a barata que comera e cita entre aspas um trecho do Apocalipse, comentando-o:

"'---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 cuspia" (107).

### III. 3. 1. 2. Paródia kafkiana

Quando perguntada sobre as possíveis influências em sua obra, Clarice Lispector, em entrevista concedida ao MIS, declara: "Com Kafka eu sentia uma aproximação muito boa"



acrescentando porém: "mas eu já tinha escrito livros antes de ler suas obras". Com essa resposta, a autora indica dois caminhos, a partir dos quais deduzimos um terceiro: gostava de ler Kafka, mas não o copiava: parodiava-o. Em PSGH, muitos elementos confirmam essa suspeita: a barata, a metamorfose e a estranheza do relato levam em direção a Kafka, mais especificamente à narrativa "A Metamorfose", onde o personagem Gregor Samsa acorda certa manhã de sonhos intraquãilos metamorfoseado num inseto monstruoso<sup>14</sup>. O cenário também é um quarto "um pouco pequeno demais" e, a exemplo do que acontece com Gregor Samsa em "A Metamorfose", PSGH também representa uma ruptura da protagonista com seu passado. Sua exclusão da sociedade dos homens, mesmo que temporária, é acompanhada de uma sensação de desgraça ou de algo irremediável: "prefiro me considerar temporariamente fora de mim, a ter a coragem de achar que tudo isso é uma verdade" (102).

Já Samsa, depois de ouvir a irmã e a empregada saírem correndo para buscar ajuda, deixando atrás de si a porta aberta, "como costuma acontecer nas casas em que aconteceu alguma desgraça", alimenta a ilusão de que vão ajudá-lo a sair da estranha situação em que se encontra e sente-se "novamente incluído no círculo dos homens" (22-23).

---

<sup>14</sup> Utilizamos a tradução para o português de Modesto Carone Netto, que traduz corretamente 'Ungeziefer' por inseto. A palavra 'inseto' do original alemão foi trocada por 'barata' em algumas traduções. Aqui vale também lembrar que 'Ungeziefer' era um termo usado para designar pejorativamente os judeus.

A experiência de uma desorganização e a expectativa de que as coisas voltem ao normal é comum aos dois textos. Gregor Samsa não encontra “nenhuma possibilidade de imprimir calma e ordem àquele descontrole” e permanece por um momento tranqüilamente deitado “como se esperasse talvez do silêncio pleno o retorno das coisas ao seu estado real e natural” (14).

Em PSGH, no entanto, o silêncio pleno reflete o mistério das coisas. Olhando a barata, G.H. descobre nela a identidade de sua vida mais profunda (38), e pergunta: “Até que ponto até agora eu havia inventado um destino, vivendo no entanto subterraneamente de outro? Fechei os olhos, aguardando que a estranheza passasse”(39)<sup>15</sup>.

A questão da identidade que está na base dos dois relatos reflete-se também na denominação de G.H. que, utilizando apenas as iniciais do nome, lembra um dos recursos kafkianos, cuja função parece ser a de negar a seus personagens uma identidade plena. G.H. que, ao perder seu nome, parece encontrar a si mesma, tem uma atitude extremamente ambígua em relação à sua transformação: “É que por enquanto a metamorfose de mim em mim mesma não faz nenhum sentido. É uma metamorfose em que perco tudo o que eu tinha, e o que eu tinha era eu” (44).

Trazendo à tona o questionamento da própria identidade, tanto a metamorfose de Gregor quanto a de G.H. refletem

<sup>15</sup>Sua estranheza ligada ao medo da loucura é articulada nos mesmos termos em que Freud descreve o fenômeno do ‘estranho’ (‘unheimlich’): “Todo caso de loucura é que alguma coisa voltou. Os possessos, eles não são possessos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta” (PSGH, 46).

uma desconfiança em relação aos valores humanos. Em "A Metamorfose", isso aparece na seqüência em que Gregor, sentindo-se atraído pelo som da música tocada ao violino pela irmã, pergunta-se se ele seria mesmo um animal, "já que a música o comovia tanto". Essa música, apontando o rumo de suas aspirações mais profundas, revela sua profunda insatisfação com o mundo: "Era como se lhe abrisse o caminho para o alimento almejado e desconhecido" (73).

Assumindo vários pontos de vista, a narradora de PSGH circunscreve a narrativa de "A Metamorfose". Num primeiro instante, ela é a mãe que se assusta ao ver o inseto. Num segundo instante, ela é o pai, que quer matar e que acaba finalmente matando, pois ao atirar uma maçã no inseto acaba causando-lhe graves ferimentos, em consequência dos quais ele morre. Depois, sua atitude em relação à barata torna-se ambivalente, como a atitude da irmã de Gregor frente a ele. Outra perspectiva ainda é configurada pela aproximação de G.H. com a barata, perspectiva que em "A Metamorfose" se configura pela relação da faxineira com o inseto, pois ela era "a única que não tinha propriamente repulsa por Gregor" (67) e que "lhe creditava todo o entendimento possível" (81). E, finalmente, pela própria identificação de G.H. com a barata.

Benedito Nunes acredita que "a função da animalidade como meio de contraste com a existência humana" é um ângulo de possível aproximação entre Kafka e Clarice Lispector: "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". Mas adverte o leitor para o fato de que considera impropriedade a analogia entre os exemplares zoológicos e zoomórficos de Kafka e Clarice, pois em Kafka, entre outras diferenças, a natureza animal seria uma espécie de negativo da condição humana, "imagem sombria e subterrânea do que somos", enquanto na obra de Clarice os bichos constituiriam "uma simbologia de Ser" (1969, 125-6). Sem desprezar as diferenças que de fato existem, vale a pena confrontar esse modo de ver os animais em Kafka com o de outro crítico. Wilhelm Emrich vê o conflito entre a existência animal e o mundo racional como característico de várias narrativas de Kafka, sendo "A Metamorfose" um dos exemplos mais famosos desse conflito, onde o herói angustia-se com sua repentina transformação em um inseto, quer recusá-la e busca um meio de retornar à organização do cotidiano impessoal que a alienação do trabalho impõe à sua vida. A aparentemente fantástica irrealidade do inseto é, no entanto, a realidade máxima. É só a estranheza do próprio ser interior que faz Kafka moldar esse ser como um inseto, que de forma incompreensível ameaça a existência racional. Os animais kafkianos têm, portanto, um sentido originariamente positivo de redenção. É por não aceitar seu mundo inconsciente que Gregor Samsa o perverte em um inseto, e o mais terrível no seu destino não é a sua metamorfose e sim a cegueira com que ela é encarada por todos (1960, 120-122). A diferença de atitude de Samsa e de G.H. em relação à sua metamorfose

é, portanto, o fator mais concreto de distanciamento entre os dois textos. Em PSGH, por mais ambígua que seja a atitude de G.H., sua consciência se abre para tentar integrar sua experiência. A metamorfose é encarada como aquilo que tinha que ser, através da qual G.H. resgata sua melhor parte:

“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 (...). 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! (...) o inumano é o melhor nosso (...), eu não tinha sossobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar” (45).

### III. 3. 1. 3. Paródia mefistofélica

Todo esse discurso é permeado de uma alusão a outro personagem famoso: Fausto. Ao comentar a estranheza sentida, G.H. não quer reabrir os olhos, não quer continuar a ver (no caso, a própria barata, que G.H. percebe ainda estar viva, apesar de tê-la esmagado com a porta do armário) mas sucumbe ao desejo de conhecer, mesmo intuindo que iria entrar no inferno da matéria viva: “Eu tinha que cair na danação da minha alma, a curiosidade me consumia” (39). E mais à frente:

“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" (51).

O pacto com o diabo, claramente assumido em frases como "eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo" (81), sofre então uma repentina inversão:

"A mim, como a todo o mundo, me fora dado tudo, mas eu quisera mais: quisera saber desse tudo. E vendera 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" (86).

#### IV. Análise de *Malina*

O romance *Malina* apresenta uma estrutura narrativa bastante complexa. Misturando diversos estilos e gêneros, a narrativa flerta com uma certa descontinuidade de composição. O leitor, que ora parece estar diante de um romance lírico ou psicológico e ora se vê enredado na trama de um triângulo amoroso ou de um romance policial - afinal de contas trata-se de um assassinato e não se sabe ao certo quem é o assassino - percebe no final que todas as alternativas são válidas, sem que nenhuma possa ter pretensões de exclusividade para a explicação do romance. No entanto, a tematização do processo narrativo é tão central, que escolhemos a perspectiva de analisar o texto como um meta-romance, ou seja, um romance onde a busca da própria forma narrativa acaba se sobrepondo aos personagens e ao seu drama.

A apresentação dos personagens, bem como as indicações de tempo e lugar, logo no início do livro, é a primeira quebra de expectativa em relação às convenções do gênero 'romance', pois essa apresentação, feita nos moldes das informações de encenação que um autor dá para o diretor e atores de uma peça teatral, chama a atenção do leitor para algo atípico. O fato do eu-narrador aparecer na lista de personagens também surpreende. A partir de então, fica-se sabendo que o romance será narrado na primeira pessoa de uma voz feminina, cuja identidade nebulosa define-se mais tarde como a de uma escritora formada em filosofia, residente em Viena na década de

sessenta.<sup>16</sup> Essa forma de apresentação dos personagens como figuras de um drama teatral realça a ficcionalidade dos mesmos, que parecem criados para desempenhar os papéis para os quais foram escolhidos pelo autor. O triângulo dos personagens, formado pela narradora e por duas figuras masculinas, Ivan e Malina, joga com a complementariedade e também com a contraposição das três figuras. Esse é um elemento estrutural do romance e sua interpretação é fundamental para o entendimento da narrativa.

#### IV. 1. Um romance em três tempos

Formalmente, o romance divide-se em três capítulos, que apesar de extremamente diferenciados, estão intimamente ligados entre si. No primeiro, "Glücklich mit Ivan", a narradora descreve de maneira intensiva aquilo que é a essência do enredo do romance: seu encontro com Ivan, sua paixão por Ivan, sua separação de Ivan. No segundo capítulo, "Der dritte Mann", a narradora relata uma série de sonhos para Malina, que revelam o processo de conscientização da personagem em relação às próprias vivências. No último capítulo, "Von letzten Dingen", uma série de diálogos entre o eu-narrador e Malina destaca a transformação e morte da figura feminina, podendo ser interpretado como uma extensa metáfora sobre

---

<sup>16</sup> Os paralelos entre a figura da narradora e da autora são conscientemente usados por Ingeborg Bachmann, que admite ter escrito uma espécie de auto-biografia, ressaltando porém que não se trata de uma auto-biografia no sentido comum do termo, e sim no sentido de uma biografia imaginária ou de uma aventura espiritual.



o processo criativo. Steiger diz que "im Erzählen des 'Ichs' neben der Ivan-Geschichte wesentlich auch die Darstellung eines Schreibvorgangs, die Reflexion über die Entstehung der Bedingungen, welche den Bericht selbst ermöglichen, mitthematisiert werden" (1978, 267). As reflexões sobre o processo criativo desembocam na conclusão de que três fatores fundamentais colaboram para o surgimento da obra literária. Esses fatores são: "Betroffensein, Distanzierungskraft und Inspiration" (idem, 269). No romance, pode-se dizer que cada um dos personagens representa um fator: à narradora cabe a função emotiva, que corresponde a 'Betroffensein', enquanto Malina representa o distanciamento narrativo e Ivan simboliza a inspiração.

Esses elementos também se refletem nas indicações de tempo e lugar. Logo no início do romance, a narradora problematiza sua relação com a palavra 'heute':

"Denn heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürften, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn, 'heute' ist bloss die Bezeichnung eines beliebigen Tages für sie (...). Wenn ich hingegen 'heute' sage, fängt mein Atem unregelmässig zu gehen an" (III, 13).

Além de sinalizar que a narradora se identifica com uma atitude suicida ao escolher o presente como unidade de tempo, a palavra 'heute', repetida em diversos momentos, chama a atenção do leitor para a urgência da narrativa, principalmente quando contraposta a outra expressão recorrente do texto: 'das ganze Leben'. A contradição

existente entre a indicação de tempo 'heute' que determina o presente verbal da narrativa e o distanciamento necessário para a composição real da mesma é inerente ao discurso, além de ser também explícita: a narradora escolhe a unidade de tempo 'heute' depois de longa reflexão, chamando a atenção do leitor para a situação paradoxal de se querer captar através da ficção, que inevitavelmente se constrói pela ordenação do material ficcional, o momento imediato. O tempo presente, abruptamente transformado em passado na última e lapidar frase do livro, "Es war Mord", deixa no leitor a estranha sensação de que dados essenciais para a compreensão desse desfecho lhe foram sonegados e que ele vai ter que encontrar por conta própria uma interpretação válida.

Também a indicação do lugar, que sendo Viena, limita-se a um ponto específico dessa cidade, a saber, a Ungargasse: "eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, dass wir drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich" (III, 14), além de reduzir o foco de interesse para esses três personagens, é uma brincadeira que, através da palavra, liga entre si a origem húngara de Ivan, o nome da rua em que moram e o contexto do império austro-húngaro, que define a herança histórica deles.

A consciência ficcional se refere também à composição do texto, que espelha e explicita essa consciência em vários níveis. A diversidade de recursos formais utilizados na composição - uma lenda, uma entrevista, trechos mais longos de prosa narrativa intercalados por fragmentos poéticos, diálogos, sonhos, versos, cartas, trechos de música -, é um dos índices metaficcionais do texto.

As cartas, por exemplo, apresentando-se em diferentes versões, oferecem várias respostas para a mesma situação e são um comentário sobre a escolha do tom e das palavras que caracterizam o fazer ficcional de modo geral. Os tempos verbais utilizados também são uma espécie de comentário sobre a 'ficção'. Já mencionamos que a narração é feita no presente, com exceção da última frase e de um pequeno trecho onde a narradora descreve seu encontro com Malina, logo na apresentação. Duas outras exceções têm um significado especial: a lenda, narrada no passado, e os fragmentos poéticos, narrados no futuro, parecem indicar que a projeção de imagens no tempo corresponde à utopia da ficção em geral, que não pode apreender o único momento essencial, ou seja, o presente imediato que o eu-narrador persegue: "Ehe gestern und morgen auftauchen, muss ich sie zum Schweigen bringen in mir. Es ist heute. Ich bin hier und heute" (III, 150).

#### IV. 2. Ênfase e reflexão sobre a linguagem

Vários estudos já assinalaram a importância da reflexão sobre a linguagem na obra de Ingeborg Bachmann. Em um desses estudos, Beatrice Angst-Hürlimann escreve: "Mit dem Thema 'Sprache' befinden wir uns im eigentlichen Zentrum der Bachmannschen Thematik überhaupt" (1971, 77). Na prosa e na poesia de Ingeborg Bachmann muitas vezes o desejo de uma nova linguagem traduz o anseio por um novo mundo.

Essa questão aparece de forma exemplar no conto "Alles", onde o pai, desejando que seu filho não seja atingido pela corrupção da linguagem, vislumbra a possibilidade de uma nova era através de uma nova língua: "Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten zu können" (II, 143). Em outro conto, o protagonista de "Das dreissigste Jahr" expressa de forma contundente a mesma preocupação, escrevendo em seu diário: "Keine neue Welt ohne neue Sprache"(II, 132).

Em *Malina* isso se repete e o fato da narradora ser uma escritora parece justificar e realçar a importância que a dimensão lingüística adquire para o todo da narrativa. Werner Weber, citado por Robert Steiger, comenta que "in *Malina* werde 'nicht nur durch Sprache', sondern 'an der Sprache' erzählt"(1978, 2). A reflexão sobre a linguagem se particulariza na repetição e variação de algumas palavras específicas, problematizando seu uso e suas

diferentes camadas de significação, como a discussão já mencionada sobre a palavra 'heute'.

Essa auto-consciência explícita em relação à linguagem dentro do romance é marcada, por exemplo, pelo insistente uso dos vocábulos 'palavra' e 'frase', que aparecem em praticamente todos os momentos cruciais da narrativa. A repetição constante desses vocábulos, bem como de outras expressões, acaba se transformando também em um elemento estrutural da narrativa, que chama a atenção do leitor para o próprio fazer literário e seus artifícios. A linguagem, seu desdobramento em palavras e frases, parece também determinar o tipo de relação que o eu-narrador mantém com o mundo em geral e com os personagens Ivan e Malina de maneira específica. Por exemplo, a esperança da narradora ao encontrar Ivan é descrita nos seguintes termos:

"er ist gekommen, um die Konsonanten wieder fest und fasslich zu machen, um die Vokale wieder zu öffnen, damit sie voll tönen, um mir die Worte wieder über die Lippen kommen zu lassen, um die ersten zerstörten Zusammenhänge wiederherzustellen" (III,32).

No mesmo parágrafo em que aparece esse trecho, ecoa a expectativa que a união dos dois possa se refletir e transformar o mundo, que seria por eles honrado com as primeiras palavras:

"nach der Vereinigung unserer Namen könnten wir vorsichtig anfangen, mit den ersten Worten dieser Welt wieder die Ehre zu erweisen, damit sie wünschen muss, sich wieder die Ehre zu

geben" (id., ibid.).<sup>17</sup>

Os vínculos desfeitos ('zerstörten Zusammenhänge'), que poderiam ser reparados com essa nova linguagem, ligam-se a algumas reminiscências da narradora, relatadas logo na apresentação do romance. Na primeira delas, a narradora descreve sua primeira decepção amorosa. A cena, fundamental para o entendimento de sua personalidade, é curta: indo alegremente ao encontro de um menino que a chama com as palavras - "Du, du da, komm her, ich geb dir etwas!", a narradora não recebe o presente ou o beijo esperado e sim um tapa no rosto.

Comentando que essa foi também a primeira vez em que, caída entre os homens, ela se deu conta da profunda satisfação que alguém pode sentir em bater, a narradora sente que sua experiência dolorosa é marcada pela ingenuidade com que atende ao chamado do menino, sem suspeitar a ameaça que suas palavras escondiam. As palavras, que não seriam mais esquecidas - "Die Worte sind nicht vergessen" (III, 25) - parecem ter o poder de evocar e manter viva sua dor, dialogando com outro texto de Bachmann já mencionado, "Das dreissigste Jahr":

"Die Schändlichkeit, durch das Fortbestehen der Worte festgehalten, wird dadurch jederzeit wieder möglich gemacht" (II,132).

<sup>17</sup> Steiger acredita não ser despropositado aproximar esse trecho do dueto amoroso entre Tristão e Isolda da ópera de Wagner:  
*Tristan: Tristan du, / ich Isolde, / nicht mehr Tristan!*  
*Isolde: Du Isolde, / Tristan ich, / nicht mehr Isolde!*  
*Beide: Ohne Nennen, / ohne Trennen, / neu Erkennen.*

No capítulo dos sonhos, há uma alusão explícita à ópera: a narradora, numa cena em que é obrigada pelo pai a contracenar com um jovem, recita os versos 'so stürben wir'. O fato do parceiro cantar outra coisa estabelece a correspondência com a vida real.

A relação entre linguagem e armadilha é expandida para a base das relações humanas. O primeiro beijo, também evocado nessa curta introdução, liga-se de forma imediata à primeira traição, antecipando a relação entre amor e desilusão, que o livro como um todo desenvolve. Em uma de suas conversas com Ivan, a narradora pergunta o que ele pensa sobre o amor e ele tem dificuldade em achar as palavras: "Ist das etwas, worüber man nachdenkt, was soll ich mir denn für Gedanken darüber machen, brauchst du Worte dafür? willst du mir eine Falle stellen, mein Fräulein?" (III,139). A resposta, 'sim e não', condensa a ambivalência de sentimentos da narradora em relação às palavras, das quais ela não consegue prescindir, mas nas quais também não consegue confiar.

Já foi mencionado o trecho em que Ivan cria na narradora uma esperança de redenção, pois parece capaz de possibilitar a ela o restabelecimento de vínculos desfeitos, inaugurando uma nova linguagem e um novo tempo. Mas, contradizendo essa expectativa, o eu-narrador reflete sobre a parcimônia com que as frases foram usadas no começo: "weil schon drei Sätze (...) zuviel gewesen wären" e o tempo que foi preciso para que juntos encontrassem as primeiras frases significativas: "bis wir über die ersten kleinen nichtssagenden Sätze hinausgefunden haben" (idem, ibidem). A narradora, que se pergunta se ela e Ivan conseguem realmente conversar um com o outro, concede que pelo menos alguns grupos de frases foram conquistadas por eles:

"Immerhin haben wir ein paar erste Gruppen von Sätzen erobert, tōrichten Satzanfängen, Halbsätzen, Satzenden (...) und die meisten Sätze sind bisher unter den Telefonsätzen zu finden" (III, 38).

Mais tarde, inconformada com o afastamento de Ivan, ela lamenta: "Es kann doch nicht sein, dass die Sätze, zu denen wir so langsam gefunden haben, uns auch langsam verlassen" (III,253).

O telefone, como elo de ligação possível<sup>18</sup>, se transforma em objeto de adoração da narradora, realçando o descompasso entre expectativa e situação concreta, pois principalmente essas frases ao telefone são frases truncadas, cheias de mal-entendidos. Intuindo seu próprio equívoco ao valorizar essas frases insignificantes e entrecortadas, a narradora espera que Malina, aparecendo aqui como instância controladora e crítica, nunca a flagre nessa posição, ou melhor, nessa prostração diante do telefone:

"ich knie auf dem Boden vor dem Telefon (...), wie ein Moslem auf seinen Teppich (...). Mein Mekka und mein Jerusalem! Und so auserwählte bin ich vor allen Telefonabonnenten und so werde ich gewählt , mein 72 31 44, denn Ivan weiss mich schon auswendig auf jeder Wählscheibe zu finden und sicherer findet er meine Nummer als mein Haar und meinen Mund und mein Hand" (III,43).

---

<sup>18</sup> No segundo capítulo, esse apego ao telefone se traduz por um sonho em que a narradora está em um lago gelado que começa a derreter e fica suspensa apenas pelo fio do telefone (III, 180).



O trecho acima demonstra que entre eles se instala um mediador não muito confiável, que, como a linguagem, é fonte de inúmeros mal-entendidos. Tanto o telefone quanto a linguagem parecem antes se interpor do que propiciar algum entendimento entre os dois. Numa das ligações, por exemplo, uma linha cruzada dificulta a conversa, que já se configurava um tanto banal. A narradora então diz: "Das Telefon hat eben seine Tücken", Ivan entende 'Mücken', ela ainda tenta esclarecer, mas como ele continua sem entender, ela se desculpa: "Verzeih, das war ein unseliges Wort dafür", ao que ele reage: "Warum unselig, was meinst du denn". Numa resposta, em que transparece a consciência do eu-narrador em relação ao desgaste das palavras e à dificuldade de comunicação, ela diz: "Nichts, nur wenn man so oft ein Wort wiederholt" (III, 42).<sup>19</sup>

A excessiva valorização das frases ao telefone deixam entrever o já mencionado descompasso entre a utopia das expectativas do eu-narrador e a realidade da experiência cotidiana, revelando a impossibilidade de conciliação desses dois planos. A insuficiência da comunicação verbal entre eles fica patente, principalmente quando contraposta aos episódios em que o silêncio imprime aos poucos momentos de união e verdadeira sintonia uma dimensão muito mais significativa. Um longo comentário sobre frases, por exemplo, desemboca em uma reflexão sobre a relação erótica deles, justificando em parte a

<sup>19</sup> Kurt Bartsch comenta que a configuração formal desses grupos de frases ao telefone lembra bastante a última e desesperada conversa de uma mulher com seu amante na peça de Jean Cocteau *Die geliebte Stimme*, o que parece desmascarar de antemão a exaltação da narradora com relação a Ivan como auto-engano (1988, 151).

oposição entre 'logos' e 'eros' que alguns críticos assinalam:

"Kopfsätze haben wir viele, haufenweise, wie die Telefonsätze, wie die Schachsätze, wie die Sätze über das ganze Leben. Es fehlen uns noch viele Satzgruppen, über Gefühle haben wir noch keinen einzigen Satz, weil Ivan keinen ausspricht, weil ich es nicht wage, den ersten Satz dieser Art zu machen, doch ich denke nach über diese ferne fehlende Satzgruppe, trotz aller guten Sätze, die wir schon machen können. Denn wenn wir aufhören zu reden und übergehen zu den Gesten, die uns immer gelingen, setz für mich, an Stelle der Gefühle, ein Ritual ein, kein leerer Ablauf, keine belanglose Wiederholung, sondern als neu erfüllter Inbegriff feierlicher Formeln, mit der einzigen Andacht, deren ich wirklich fähig bin" (III, 48).

Ivan parece perceber a conotação ritualística que a narradora empresta ao ato amoroso e comenta: "Das ist also deine Religion" (idem, ibidem).

Em outro trecho, o silêncio veicula um momento de comunicação verdadeira que a linguagem não atinge:

"Wenn Ivan und ich schweigen, weil nichts zu sagen ist, also wenn wir nicht reden, dann senkt sich aber kein Schweigen herab, sondern ich merke, im Gegenteil, dass vieles uns umgibt, dass alles lebt um uns herum, es macht sich bemerkbar, ohne aufdringlich zu sein, die ganze Stadt atmet und zirkuliert, und so sind Ivan und ich nicht besorgt, weil nicht abgetrennt und monadenhaft eingesperrt, nicht kontaktlos und in nichts Schmerzliches abgetan" (III, 56).

A distância entre o que as palavras dizem e o que de fato acontece evidencia-se no último encontro deles. Ivan tenta encontrar as palavras para dizer a ela que o relacionamento deles deve acabar e ela tenta distraí-lo, para que ele não consiga achar essas palavras:

“Weil das Schweigen nicht zu lange dauern darf, schüttle ich den Kopf und lege mich neben ihn, ich streiche ihm sanft über das Gesicht, immerzu, damit er aufhört, angestrengt nachzudenken, und damit er die Worte nicht findet für das Ende” (III, 323-4).

O que fica claro é o descompasso entre o que a linguagem expressa e o que de fato acontece. Mesmo não encontrando as palavras para se afastar, Ivan se afasta.

Mas a dificuldade de comunicação verbal é lamentada pela narradora, que em determinada altura, ao ficar sabendo que ele precisa novamente viajar para Paris por três dias, diz: “ach so”, comentando: “weil zwischen seinen und meinen sparsamen Äusserungen und dem, was ich ihm wirklich sagen möchte, ein Vakuum ist, ich möchte ihm alles sagen”, concluindo porém: “Es ist unmöglich, Ivan etwas von mir zu erzählen” (III,49). A contraposição da figura de Ivan e Malina é acentuada nesse mesmo trecho, onde a narradora duvida que seja possível continuar com Ivan sem se colocar em jogo<sup>20</sup>, e jogo, ela realça, é uma palavra de Ivan, e quem sabe onde ela chegou é Malina, com quem ela se debruça sobre mapas, dicionários, se lançando sobre as palavras e fazendo surgir a aura de

<sup>20</sup> A narradora comenta que, quando Ivan não tem vontade de formar frases com ela, eles jogam xadrez. As muitas partidas jogadas indicam por sua vez que a dificuldade de comunicação verbal entre eles é renitente. A palavra ‘Spiel’ adquire várias nuances e espelha a dificuldade da narradora se ater às regras do jogo e se adaptar às convenções sociais (e também literárias).

que precisa para viver. Sintetizando em uma frase paradoxal sua ligação com Ivan e Malina, o eu-narrador os contrapõe:

“Ivan und ich: die konvergierende Welt.  
Malina und ich, weil wir eins sind: die divergierende Welt.” (III, 126).

#### IV. 3. As projeções do eu-narrador

Malina, o personagem que pode ser considerado o duplo do eu-narrador, como parte da crítica e a própria Ingeborg Bachmann sustentam, é uma figura misteriosa, que interpretada de forma realística ou em uma só direção perde grande parte de sua complexidade intencional, restringindo seu significado a esse ou aquele aspecto de sua figura. Ao refletir quão pouco Ivan a conhece, ela se declara uma criatura de Malina:

“Ivan ist nicht gewarnt vor mir. Er weiss nicht, mit wem er umgeht, dass er sich befasst mit einer Erscheinung, die auch täuschen kann, ich will Ivan nicht in die Irre führen, aber für ihn wird nie sichtbar, dass ich doppelt bin. Ich bin auch Malinas Geschöpf” (III,104).

É interessante lembrar que a dualidade do eu-narrador é vista em alguns momentos como intrínseca à personagem, como no parágrafo em que uma astróloga faz a leitura de seu mapa astral:

“eine unheimliche Spannung sei schon auf den ersten Blick daraus zu lesen, es sei eigentlich nicht das Bild von einem Menschen, sondern von zweien, die in einem äussersten

Gegensatz zueinander stünden, es müsse eine dauernde Zerreißprobe für mich sein, bei diesen Aspekten, falls ich die Daten genau angegeben hätte. Ich fragte höflich: Der Zerrissene, die Zerrissene, nicht wahr? Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzertörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor" (III, 248).

Em outros momentos, porém, essa dualidade é projetada na figura independente de Malina: "So ist eben Malina, und so bin leider ich" (III,119). Caracterizado como uma figura independente ou como um duplo do eu-narrador, Malina assume a função explícita de contraponto à perspectiva feminina. Sua tranquilidade, sabedoria e soberania são contrapostas à vida convulsiva e instável da narradora. Na caracterização desses dois personagens como pólos opostos nem mesmo falta o clássico contraste entre o claro e o escuro. A narradora acredita que a calma de Malina advém do fato de ela ser para ele um eu demasiadamente conhecido e insignificante:

"eine überflüssige Menschwerdung, als wäre ich nur aus seiner Rippe gemacht und ihm seit jeher entbehrlich, aber auch eine unvermeidliche dunkle Geschichte, die seine Geschichte begleitet, ergänzen will, die er aber von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt"(III, 23).

A auto-consciência narrativa da protagonista, colocando-se na posição de quem tem algo para esclarecer a respeito de si mesma diante de Malina, percorre todo o

romance: "Ich muss erzählen. Ich werde erzählen. Es gibt nicht mehr, was mich in meiner Erinnerung stört"(idem, ibidem). Essa intenção será repetida, problematizada, ou negada no decorrer da narrativa, transformando-se em comentário e fio condutor dos conflitos inerentes ao ato de narrar:

"Ich will nicht erzählen, es stört alles in meiner Erinnerung"(III,27).

"Es ist Malina, der mich nicht erzählen lässt" (III,265).

"ich muss erzählen, ich werde erzählen, bald gibt es nichts mehr, was mich in meiner Erinnerung stört" (III,318).

Malina, portanto, como o pivô explícito da narração, justifica o próprio título do romance. Ingeborg Bachmann comenta também em entrevista que uma de suas lembranças mais antigas é a de ter sempre sabido que precisaria escrever esse romance e que ele seria narrado de um ponto de vista masculino. A respeito de Malina, Kurt Bartsch escreve: "Diese Romanfigur, deren Name bereits irritiert durch die weibliche Endung bzw. durch unterschiedliche Möglichkeiten der Herkunft (slawisches Wort für 'Himbeere', rotwelscher Begriff für 'verbrecherischer Plan', Metathese von 'Animal')<sup>21</sup>, erfuhr widersprüchliche Ausdeutungen, die sich jedoch allesamt auf verschiedene Textstellen stützen können" (1988, 143). Para ele, não há dúvida de que Malina é o duplo masculino do eu-narrador, o alter ego, que vez por

<sup>21</sup> Ruth Röhl remete o nome Malina a 'mal', através do vocábulo latino 'maligna' (1984, 104) e Robert Steiger associa-o ao princípio masculino através do francês 'mâle' e do inglês 'male' (1978, 234).

outra figura como super ego e funciona como uma instância controladora e crítica de auto-observação. Bartsch diz que isso explica a situação narrativa do final do romance - é Malina, entendido como 'auctor', 'auctoritas', quem narra no final (op. cit., 144). Hans Höller, que vê uma das dificuldades do romance no fato de processos interiores serem projetados em egos independentes, diz que Malina representa a capacidade de elaboração da escritora "die Position, von der aus sie allein erzählen kann" (1987, 233).

Mas se Malina é o princípio racional de distanciamento e organização da narrativa, é através de Ivan que a mesma se configura criativamente, se se considerar que o antagonismo entre 'utopia' e 'realidade' é a força propulsora do romance. Nas palavras da narradora: "Meine Fantasie (...) wird endlich durch Ivan in Bewegung gesetzt, etwas Immenses ist durch ihn in mich gekommen" (III, 76).

Ivan, como figura complementar e projeção dos anseios da narradora, simboliza, porém, o pólo da espontaneidade e vitalidade que faltam a ela. Até mesmo a brincadeira com seu nome - Ivan - naiv - aponta na direção de sua ingenuidade. Dizer, como Kurt Bartsch, que Ivan, recusando a intelectualidade da narradora, recusa sua parte masculina, pode ser acertado mas não leva em conta que no próprio Ivan há uma ausência de reflexão e preocupação intelectual.<sup>22</sup> O descompasso na relação entre Ivan e a narradora deve ser encontrado principalmente

<sup>22</sup> O nome russo Ivan corresponde a Johannes - Hans, aproximando-o do homem genérico de "Undine geht". Isso confirmaria a atitude crítica em relação à sua mediocridade.

nas próprias expectativas dela em relação a ele. Ivan, encarnando para ela a ilusão de um amor mítico, utópico, absoluto, não importa apenas enquanto presença física e humana, e sim pela capacidade acima mencionada de colocar em movimento a fantasia da narradora:

“Denn wenn Ivan nicht zu mir gehören sollte, wie ich zu ihm gehöre, dann wird er eines Tages existieren in einem gewöhnlichen Leben, und er wird davon gewöhnlich werde, nicht mehr gefeiert werden, aber Ivan will vielleicht nichts anderes als sein einfaches Leben” (III,318).

Na sequência, temos a confirmação: “Ivan sagt lachend, aber nur einmal: Ich kann dort nicht atmen, wo du mich hinstellst, bitte nicht so hoch hinauf”(id.,ibid.)

Encará-lo como o amante indiferente que não proporciona a chance de recuperação de que a narradora necessita, como faz Steiger, também parece deslocado. Não é a insistência da narradora, eximindo-o de qualquer culpa que o livra da culpa, pois a narradora o acusa em um momento para isentá-lo em outro, confundindo assim os caminhos para a interpretação da figura de Ivan.

É antes o fato de Ivan ser escolhido para desempenhar um papel na imaginação da escritora que complica sua interpretação no sentido estritamente realista e humano de responsabilidade e culpa. Quando, num dos últimos encontros com ele, a narradora parece enxergá-lo pela primeira vez como homem, ele passa a ser um simples mortal:



"Ivan ist nicht mehr Ivan, ich sehe ihn an wie ein Kliniker, der eine Röntgenaufnahme studiert, ich sehe den Skellet, Flecken in seiner Lunge vom Rauchen, ich sehe ihn selber nicht mehr" (III, 314).<sup>23</sup>

Resumindo, Ivan representa uma fantasia do eu-narrador e é nesse sentido que tentaremos agora analisar esse personagem. Sendo relacionado aos únicos momentos de felicidade vividos pela narradora, a figura de Ivan estabelece um contraste entre essa felicidade e a realidade anterior da protagonista. Nesse contexto, Ivan simboliza a simplicidade e a valorização dos sentidos, em contraposição ao rigor e à intelectualidade de Malina. Isso fica patente em vários momentos. Num deles, talvez o único momento de verdadeira euforia, a narradora e Ivan passeiam pela cidade. Ao ver o prédio da universidade em que estudou, ele não lhe parece mais opressivo como em outro tempo. Depois, também o Burgtheater, a prefeitura e o parlamento, ou seja, as instituições culturais e políticas da cidade, são inundados por uma música:

"das soll nie aufhören, noch lange dauern, einen Film lang, der noch nie gelaufen ist, aber in dem ich jetzt Wunder über Wunder sehe weil er den Titel hat MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN, weil er den Titel hat GLÜCKLICH, GLÜCKLICH MIT IVAN und GLÜCKLICH IN WIEN, WIEN GLÜCKLICH" (III, 59).

---

<sup>23</sup> Nesse encontro, quando Ivan diz: "Du siehst ja totenbleich aus, bist du nicht gesund?" a narradora vê uma sombra ao lado dele, que também pode ser interpretada como uma metáfora da morte simbólica que ele sofre em sua imaginação.

O conflito entre civilização e natureza parece encontrar uma trégua através de Ivan. O amor que a narradora sente por ele também a inspira a escrever as frases utópicas em que o antagonismo inconciliável entre natureza e civilização que a oprime é resolvido em favor da natureza:

*“Ein Tag wird kommen, an dem unsere Häuser fallen, die Autos werden zu Schrott geworden sein, von den Flugzeugen und von den Raketen werden wir befreit sein, den Verzicht leisten auf die Erfindung des Rads und der Kernspaltung, der frische Wind wird niederkommen von den blauen Hügeln und unsere Brust weiten, wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein“ (III,140).*

Além de mencionar que Ivan deveria receber a mais alta condecoração por devolver a ela sua própria pessoa: “dass er mich wieder entdeckt und auf mich stösst, wie ich einmal war, auf meine frühesten Schichten, mein verschüttetes Ich freilegt“ (III,36), devolvendo assim sua capacidade de viver, de se aproximar da própria natureza, e de se libertar do peso da civilização que Malina personifica. Isso fica evidente em trechos como este:

*“In dieser animierten Welt einer Halbwilden lebe ich, zum ersten Mal von den Urteilen und den Vorurteilen meiner Umwelt befreit, zu keinem Urteil mehr über die Welt bereit, nur zu einer augenblicklichen Antwort, zu Geheul und Jammer, zu Glück und Freude, Hunger und Durst, denn ich habe zu lange nicht gelebt“ (III, 76).*

Ivan representa também a experiência fundamental à criação artística, como se depreende de um dos últimos diálogos da narradora com Malina:

“Wenn jemand vollkommen schön und gewöhnlich ist, warum setzt er allein die Fantasie in Bewegung. Ich habe es dir nie gesagt, ich war ja nie glücklich, überhaupt nie, nur in wenigen Momenten, aber ich habe doch zuletzt die Schönheit gesehen (...), verzeih, die Schönheit ist für dich das Mindere, sie setzt aber den Geist in Bewegung” (III, 304).

#### IV. 3. 1. O livro belo e o livro possível

A fantasia configura o outro plano da narrativa que expressa o desejo do eu-narrador, quando questionado por Ivan, de escrever um livro para ele, e a conseqüente tensão entre esse desejo e a narrativa em si. Ao pegar algumas folhas esquecidas sobre a poltrona, Ivan lê numa delas “Drei Mörder”, em outra “TODESARTEN” (nome do ciclo de romances que Ingeborg Bachmann pretendia escrever e dos quais somente *Malina* foi finalizado) e ainda “Die ägyptische Finsternis” (que se liga ao fragmento, *Der Fall Franza*, outro dos romances da série). A seguir, ele, que nunca antes comentara nada a respeito, começa a ironizar a morbidez, não só daqueles títulos, mas de todo o universo da narradora:

“alle diese Bücher, die hier herumstehen in deiner Gruft, die will doch niemand, warum gibt es nur solche Bücher, es muss auch andere geben, die müssen sein, wie EXSULTATE JUBILATE, damit man vor Freude aus der Haut fahren kann, du fährst auch oft vor Freude aus der Haut, warum schreibst du nicht so. Dieses

Elend auf den Markt tragen, es noch vermehren auf der Welt, das ist doch widerlich, alle diese Bücher sind widerwärtig. Was ist das für eine Obsession, mit dieser Finsternis, alles ist immer traurig und die machen es noch trauriger in diesen Folianten" (III, 54).

A partir desse comentário, a narradora se propõe a encontrar um livro belo para Ivan e o processo narrativo hesita entre a utopia desse livro e a realidade da experiência do eu-narrador, em cuja narrativa ele inevitavelmente se reflete.

"Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE" (III, 55).<sup>24</sup>

O tema do livro se liga também ao título do primeiro capítulo do romance - "Glücklich mit Ivan" - e de toda a experiência de felicidade que Ivan parece proporcionar à narradora. As letras maiúsculas, usadas na grafia dos títulos de livros citados em *Malina*, reaparece nas frases em que a narradora se imagina no filme que nunca passou - "MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN", "GLÜCKLICH IN WIEN", "WIEN GLÜCKLICH" -, estabelecendo não só um vínculo com o livro projetado, mas também com o filme em

<sup>24</sup> 'Exsultate Jubilate' é o título de uma peça para soprano de Wolfgang Amadeus Mozart, na qual celebra-se a paz e a alegria celestes, rogando-se o alívio das penas terrestres. É interessante notar que Paul Celan, tão citado em *Malina*, também cita em seu poema 'Anabasis' um trecho dessa peça de Mozart (apud Steiger, 258 e 260).

que pela primeira vez a narradora vê Veneza “die Schläge der Ruder ins Wasser, auch eine Musik zog mit Lichtern durchs Wasser und ihr dadim, dadam, das mich mitzog, hinüber in die Figuren, die Doppelfiguren und ihre Tanzschritte” (III, 26), relacionando a cidade ao canto do pierrô, pois a nostalgia em relação a Veneza é quase a lembrança de um sonho irreal, onde a magia da música se mistura aos passos de dança dos mascarados.<sup>25</sup> A relação da música e do filme como símbolos do anseio nostálgico e dos momentos extraordinários da vida da narradora é repetida em muitos outros episódios.

Esse sonho de felicidade é relativizado pela cena em que Ivan diz que ela já deve ter percebido que, fora seus filhos, ele não ama mais ninguém. A narradora acena que sim, apesar de não ter percebido e ele, que parece não ser capaz de ver o que se passa com ela, acha natural que ela também ache natural. O comentário narrativo que fecha a cena é eloqüente: “JUBILATE. Über einen Abgrund hängend, fällt es mir doch ein, wie es anfangen sollte: EXSULTATE” (III, 58).

Novamente, através das maiúsculas, estabelece-se uma correspondência entre EXSULTATE JUBILATE e TODESARTEN, títulos do livro desejado e do livro possível, retrato da constante oscilação entre uma espécie de ‘carpe diem’ e ‘memento mori’, presente no primeiro capítulo em geral. Kurt Bartsch acredita que Ingeborg Bachmann, em uma de suas Frankfurter Vorlesungen, antecipa um

---

<sup>25</sup> Veneza é um dos principais palcos da ‘Commedia dell’arte’, que por sua vez se liga à origem da figura do pierrô.

argumento contra a expectativa de que a literatura seja algo belo para nos distrair da miséria. Citando uma carta de Kafka a Oskar Pollack, cujo conteúdo expressa a idéia que '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, 150), Ingeborg Bachmann parece responder a Ivan, o que nas palavras da narradora de *Malina* se traduz pelo trecho:

"ich denke an mein Buch, es ist mir abhanden gekommen, es gibt kein schönes Buch, ich kann das schöne Buch nicht mehr schreiben, ich habe vor langem aufgehört, an das Buch zu denken, grundlos, mir fällt kein Satz mehr ein. (...).Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen" (III, 303).

A opinião da autora a respeito do papel da literatura frente à violência e à destruição é conclusiva:

"die Literatur, der man vorwirft, sie beschäftige sich zu sehr mit dem Abscheulichen, scheint mir im Gegenteil noch sehr wenig kühn zu sein, harmlos und ohnmächtig, da sie nicht einmal den geringsten Teil dieser ungeheuerlichen Vorkommnisse zu fassen bekommt."

#### IV. 3. 2. Espelhamento da narrativa

O entrelaçamento de alguns motivos recorrentes produzem um efeito de espelhamento parcial da narrativa, que determinam a natureza metaficcional do texto. Passaremos agora a analisar o papel que a lenda da princesa de Kagran, inserida no primeiro capítulo, desempenha no conjunto do livro.

Essa lenda se destaca e se diferencia do resto da narrativa em vários aspectos: o tempo presente é substituído pelo passado, que, mais do que um simples passado verbal, indica um tempo lendário no qual o eu-narrador se projeta. A grafia da lenda em itálico também assinala sua diferença em relação ao resto da narrativa, ao mesmo tempo que a relaciona com o conjunto dos fragmentos poéticos, que também se diferenciam pela grafia em itálico e pela mudança do tempo verbal. Nos fragmentos, ao invés do passado, é o futuro que substitui o presente verbal. Tanto o passado quanto o futuro indicam a utopia que esses trechos expressam, estabelecendo a correspondência entre eles e o livro com final feliz, que a narradora se propõe a escrever para Ivan.

A ficcionalidade explícita da lenda é declarada imediatamente antes de seu início, quando o eu-narrador diz que poderia se esconder na lenda de uma mulher que nunca existiu, passando então a narrar *“Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran”*. Essa lenda, que impressiona

pela riqueza de alusões<sup>26</sup> a outros textos literários, é fundamental para o entendimento do texto enquanto 'metaficção', pois é principalmente nela que encontramos o que antes foi definido como 'espelhamento' da narrativa (II, 2.2.).

Já no título, a palavra 'Geheimnisse' remete para os muitos segredos que povoam a narrativa e a vida da narradora, como a 'verschwiegene Erinnerung' e outros enigmas que por vezes dão à narrativa um tom de trama policial. Ao discorrer sobre o predomínio em *Malina* da função poética sobre a referencial, cognitiva, Ruth Röhl diz que o sentimento de mistério que a narradora pretende salvaguardar testemunha o quanto essa poética é consciente (1984, 134).

A primeira frase da lenda introduz a atmosfera de conto de fadas através do 'era uma vez...' apresentando uma princesa de 'Chagre' ou 'Chageran', que mais tarde passou-se a chamar 'Kagran'. Na variação do nome há uma ressonância do francês 'chagrin', palavra que se liga aos sofrimentos da princesa. Na frase seguinte, a alusão a São Jorge é duplamente significativa. São Jorge havia sido mencionado antes como uma das possíveis figuras em que a narradora projeta e imagina a figura de Malina. Esse santo, que matando o dragão dos pântanos, possibilita o surgimento da cidade de Klagenfurt, terra natal da narradora e de Ingeborg Bachmann, assume a função de um herói civilizador. Sendo identificado a

<sup>26</sup> Ulrich Thiem, em *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, é o primeiro a chamar a atenção para o acúmulo de citações de Paul Celan que aparece na lenda (apud Bartsch, 148).



ele, o sentido de Malina enquanto princípio racional e ordenador, que possibilita a narrativa enquanto tal, fica aqui nitidamente delineado.

Os temas de perseguição, cativo, sacrifício e morte que se desdobram nos parágrafos seguintes são retomados no segundo capítulo do romance, quando a narradora relata seus sonhos a Malina. Os sonhos, refletindo o mundo inconsciente da narradora, têm vários pontos de contato com a lenda, pois ambos são expressões de suas vivências e desejos mais profundos, sendo que os sonhos muitas vezes se apresentam como o reverso de seus impulsos conscientes. Exemplo dessa inversão é o trecho de um sonho em que o grande Siegfried, ou seja, um personagem lendário, pergunta à narradora: "Was suchst du, was für ein Buch suchst du?" e ela responde: "Ein Buch über die Hölle!"

O quarto parágrafo introduz a figura do 'estranho' envolto num manto negro<sup>27</sup>: a princesa ouve uma voz que não falava e sim cantava, numa língua que ela não entendia e que no entanto parecia soar apenas para ela. A lenda se entrelaça com os versos de "Pierrot Lunaire", primeiramente pelo tempo lendário, comum a ambos os cantos, o que indica um distanciamento do presente. No plano formal, tanto a lenda como os versos de "Pierrot Lunaire" representam motivos recorrentes que atravessam a narrativa. A primeira menção ao pierrô é acompanhada da anotação musical da ópera de Arnold Schönberg,

<sup>27</sup>Marlie Janz identifica o estranho ao próprio Celan, quando jovem (Vom Engagement absoluter Poesie: Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, 1976, Anm. 47 - apud Kunze, 106).

correspondente ao verso "O alter Duft aus Märchenzeit"<sup>28</sup>. No entanto, se a voz do estranho, que mais à frente se mostrará como uma prefiguração de Ivan, coincide com uma voz que canta apenas para a narradora, a voz do pierrô é identificada quase no final do livro à de Malina:

"Mir fällt ein, was Malina zum erstenmal für mich gespielt hat (...), und ich möchte ihn bitten, es noch einmal für mich zu tun (...). Er spielt wirklich und spricht halb und singt halb und nur hörbar für mich: All meinen Unmut gebe ich preis; und träum hinaus in selge Weiten...O alter Duft aus Märchenzeit!" (III,319).

Para completar, a narradora também se identifica com o pierrô. Steiger nota que, num dos sonhos do segundo capítulo, a alusão a Tristão e Isolda se mistura à música de "Pierrot Lunaire", caracterizando o conflito da narradora através desses dois temas. Negando-se a abrir mão de seu anseio por um amor absoluto, ela tem que reconhecer a falência de sua relação com Ivan, vendo-se assim transformada em uma figura tragicômica. A recorrência dos versos no texto apontam para a identificação cada vez maior do eu-narrador com o pierrô, sua hipersensibilidade, sua disposição depressiva, seu enredamento na própria loucura, seu desejo irrestrito de independência e individualidade, que acabam por fazer dele um palhaço (1978,263). É curioso notar que todos esses traços também podem ser atribuídos a Don Quixote, e que a própria narradora também declara-se no final uma caricatura de si mesma.

<sup>28</sup> A música é de Arnold Schönberg e os versos, traduzidos para o alemão por O. Erich Hartleben, são do poeta belga Albert Giraud.

O aspecto maravilhoso da lenda repete-se no quinto parágrafo, quando as lágrimas da princesa se transformam em pérolas do rio, que mais tarde são engastadas na coroa sacra do rei Estevão. Uma alusão a essa coroa reaparece em um parágrafo do primeiro capítulo que mistura os desejos da narradora e a impossibilidade de alcançá-los.<sup>29</sup> Triste por saber que Ivan vai viajar mais um vez, ela divaga durante o jogo de xadrez:

"Mein herrliches Land, nicht kaiserlich-königlich, ohne die Stephanskrone (...), ich sage ihm lieber gleich, dass ich aufgebe, dass die Partie für mich verloren ist, aber dass ich gerne einmal mit ihm nach Venedig fahren möchte oder in diesem Sommer an den Wolfgangsee oder (...) nach Dürnstein an die Donau (...) ich bringe den Wein ins Spiel (...), aber nie werden wir an diesen Orte fahren, weil er immer zu viel zu tun hat"(III,50).

Esse trecho termina com um comentário irônico da narradora: ela ainda propõe a ele saírem para um cinema, mas Ivan não tem vontade, abandona a partida, esvazia o copo de uísque e sai sem se despedir, "vielleicht weil wir noch das ganze Leben vor uns haben" (id.,ibid.).

Essa primeira menção ao Wolfgangsee misturada a Veneza anuncia o momento da ruptura concreta entre eles, pois quando Ivan anuncia que vai sair de Viena antes do planejado para passar as férias com seus filhos, fica-se sabendo que eles, Ivan e a narradora, planejavam uma viagem para Veneza, que é então cancelada. A narradora decide partir sozinha para o Wolfgangsee.

<sup>29</sup>A coroa de Estevão é um dos símbolos da monarquia austríaca. A impossibilidade da união com Ivan, que é húngaro, funciona como uma alegoria da inviabilidade do império austro-húngaro.

A partir do sexto parágrafo da lenda, a descrição da paisagem que a princesa atravessa é feita com base em um texto de Algernon Blackwood, onde ele narra uma viagem através da região do Danúbio entre a Áustria e a Hungria. A adaptação quase literal do texto de Blackwood para caracterizar a paisagem e a atmosfera desse mesmo lugar na lenda foi apontada pelo artigo de Barbara Kunze "Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der 'Legende' in Ingeborg Bachmanns *Malina*". A viagem ao Wolfgangsee espelha esses trechos da lenda com comentários do tipo "ich will nicht weg von den Ufern der Donau" e repetições literais:

*"... sie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft, die nur aus Weiden, aus Wind und aus Wasser war..."* (III,151).

A descrição da estadia no lago em companhia de amigos<sup>30</sup> também é entrecortada de referências aos versos de "Pierrot Lunaire" ("den Wein, den man mit Augen trinkt", 163), trechos da lenda ("*...und kein Mensch ausser ihr lebte, und sie hatte die Orientierung verloren...*",166), frases relativas à margem ("Ich bin nicht sicher, ob ich wirklich noch an ein Ufer kommen möchte", 167 ), e à vida ("für ein ganzes Leben", 168).

Atravessando essa paisagem hostil, a princesa sente que chegou "*an die Grenze der Menschenwelt*"(III,67) e

---

<sup>30</sup> Essa passagem representa um ponto de concentração de citações intertextuais, onde vários personagens recorrentes da obra de Ingeborg Bachmann como os Altenwyls, os Jordans e os Goldmanns, são mencionados. Esse episódio também contém várias alusões a outras obras literárias, como 'Der Schwierige' de Hugo von Hofmannsthal.

lembra-se de que era criança quando ouviu falar dessa terra às margens do Danúbio, *"von seinen Zauberinseln, wo man Hungers starb, aber auch die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte"* (id., ibid.). Nesse oitavo parágrafo, delinea-se uma experiência de morte iniciática e revelação.<sup>31</sup> Ela encontra-se na região do rio, *"wo er ins Totenreich führt"* e *"ein Bangnis wie noch nie war in ihr"* (id., ibid.):

*"Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden, aber in der grössten Finsternis ging ein Licht an vor ihr, und da sie wusste, dass es kein Menschenlicht, sondern nur ein Geisterlicht sein konnte, ging sie in Todesangst darauf zu, aber bezaubert, bestrickt"* (III, 68).

Nesse momento, a luz mostra-se sob a forma de flor, *"röter als rot und nicht aus der Erde gekommen"* (id., ibid.). A indicação 'röter als rot' é a primeira aproximação explícita com a cena em que a narradora encontra Ivan diante de uma janela de flores *"rot und siebenmal röter als rot, nie gesehen"* (III, 28) e a indicação 'nicht aus der Erde gekommen' lembra a 'Versicherung nicht von dieser Welt' que ela anseia.

Na lenda, ao esticar a mão para alcançar a flor, ela

<sup>31</sup> Karen Achberger vê na lenda alusões bíblicas, principalmente com relação a Moisés, pois, como ele, a princesa foge do cativeiro para uma terra livre e tem uma revelação divina, retomada nos versos onde a narradora expressa sua visão utópica de um outro tempo: *"wir werden wieder in die Wüste können und die Offenbarungen schauen"* (III, 141). Essa alusão a Moisés é reforçada, na opinião de Achberger, se associada a outro motivo básico do texto, ou seja, a "Pierrot Lunaire" de Arnold Schönberg. Mas para ela é o fato de Schönberg ter composto a ópera "Moses und Aron" que é relevante, e não o encadeamento com os próprios versos de Albert Giraud.

toca também outra mão e reconhece, diante de si, o estranho envolto no manto negro. Essa segunda aparição do estranho à princesa de Kagran, no nono parágrafo, lembra o sonho com a flor azul em *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis (Steiger, 111 e Röhl, 132). A comparação da flor leva a outras afinidades com Novalis. No capítulo onde descrevemos 'mise-en-abyme', o livro *Heinrich von Ofterdingen* é mencionado como aquele em que o espelhamento da história dentro da história é feito de forma ideal. Outra afinidade do texto com a tradição romântica se dá através da aproximação da figura da princesa com a figura do monólogo lírico de "Undine geht". Tal aproximação pode ser confirmada, através de um atalho, em pelo menos um aspecto: a ilha ameaçada pela enchente como lugar privilegiado de êxtase e iluminação aparece tanto na lenda quanto no texto "Undine" de Fouqué (cf. Kunze, 117).

Ao ter que se separar pela segunda vez do estranho, a princesa diz que, dali a mais de vinte séculos, ela o reencontrará novamente, diante de uma janela cheia de flores, aludindo portanto explicitamente ao seu encontro com Ivan.

Mas um dos momentos mais interessantes do espelhamento da lenda na narrativa é a cena em que a narradora, depois de comparar um vestido novo, está sozinha em seu apartamento e se olha várias vezes no espelho: "Eine Stunde lang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefer Befriedigung, entführt in eine Legende"

(III,135). O paralelo com a lenda é ao mesmo tempo um paralelo com a criação artística em geral, como se depreende do seguinte trecho:

“Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz in geheimen wird wieder entworfen was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand” (III,136).

O espelhamento é reforçado pela expressão ‘ganz in geheimen’, que retoma o título da lenda, e pela frase que se refere ao tempo vislumbrado de seu reencontro “*im Spiegel wird Sonntag sein*” (III, 69): “es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag, es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein (III, 136).”<sup>2</sup>

Sintomaticamente, após esse trecho aparece a seqüência de versos utópicos “*Einmal werden alle Frauen goldene Augen haben (...), und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden*” (idem, ibidem), evidenciando o desejo da narradora por uma realidade diferente daquela que vive e que antecede a reflexão:

“Ich bin in den Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir und ich bin wieder uneinig mit mir. (...) Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich, ich war nicht da für Ivan und habe nicht in Ivan gelebt, es war ohne Bedeutung” (id., ibidem).

Essa passagem marca o único momento em que o eu-narrador se reconhece como totalidade livre dos limites do tempo.

<sup>2</sup> Alusão à frase ‘Im Spiegel ist Sonntag’ do poema “Corona” de Paul Celan e eco da pergunta ‘espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?’ do conto de fadas “Schneewittchen”.

Aqui também se nota um raro momento de distanciamento da figura de Ivan, o que faz pensar o quanto a narradora tem consciência da insuficiência de seu relacionamento. Kurt Bartsch acha significativo que a prefiguração de Ivan possa se justapor exatamente à figura de Paul Celan, o poeta de *Todesfuge*. Para ele, este é um sinal de que o projeto literário do eu-narrador se desenvolve na contra-mão de suas intenções de escrever um livro 'belo'. Na lenda, o 'estranho' tanto lhe dirige um canto maravilhoso, como finca o primeiro espinho em seu coração. Esse espinho, aludindo ao poema "Stille!" de Paul Celan, "Ich treibe den Dorn in dein Herz", sinaliza, segundo Bartsch, não apenas a dor da separação, mas a consciência de um fazer poético que, comprometido com o mesmo tipo de atitude de Celan, não pode ignorar a realidade do mundo (1988, 149). No entanto, a comparação da figura de Ivan com a de um poeta parece sublinhar o quão Ivan é diferente daquilo que a narradora deseja. Além disso, a opinião de alguns críticos, entre eles Steiger, que vêem a lenda como uma projeção dos desejos da narradora ou o equivalente ao 'Exsultate Jubilate' é questionável, pelo fato de que o que se descreve na lenda são os sofrimentos da princesa e seu final faz pensar que esse sofrimento, além de inerente à vida, é visto como uma via de acesso ao conhecimento, pois a princesa, ao voltar para seu reino das colinas azuis, cai sangrando de seu cavalo e balbucia: "Ich weiss ja, ich weiss!"



## V. Análise Comparativa

"Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen..."

Ingeborg Bachmann

"Vou criar o que me aconteceu..."

Clarice Lispector

### V. 1. O eu-narrador

A subjetividade que caracteriza a prosa de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector, em geral, é reforçada nos dois textos analisados pela narração em primeira pessoa. Esse é também o primeiro vínculo formal que constitui um termo de comparação imediato entre *PSGH* e *Malina*. O fato desse eu-narrador ser uma mulher estabelece outra afinidade importante entre os textos. Essa mulher, ou essas mulheres, através de um processo de sondagem interior, questionando a si mesmas, refletem sobre o mundo de maneira tão pessoal que para ambos os textos vale o que Reinhard Baumgart escreve a respeito de *Malina*, ou seja, que a narradora está tão exclusivamente ocupada com a introspecção, que entender o romance é entender o eu-narrador.

E essa é uma das primeiras dificuldades com que nos deparamos, pois o eu-narrador de *Malina* e *PSGH* espelha a profunda ambivalência de uma personalidade que, em crise, enfrenta o confronto com uma verdade interior e essencial, buscando uma forma narrativa para traduzir a

experiência vivida. Márgara Russoto, mesmo valorizando os textos de Clarice Lispector, sugere que a mulher por detrás da imagem da narradora é solitária, alucinada e míope, “de mirada tan hipertrofiada para la minucia y el detalle como nublada e imprecisa para aprehender los grandes conjuntos” (1989, 86). As principais críticas que já foram feitas aos textos de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector encontram-se nessa mesma linha de raciocínio e argumentação. Alguns comentadores consideram essa característica narrativa como uma incapacidade das autoras em criar uma realidade concreta plausível através de um enredo em que as ações se desenrolassem de acordo com as expectativas de causalidade e verossimilhança.

No entanto, o detalhismo e a subjetividade do texto nos parecem ser antes uma técnica da qual Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector se servem no intuito de apreender os grandes conjuntos, do que uma falta de domínio de técnica narrativa. Nelas, sentimos a mesma ausência de um escritor como narrador de fatos objetivos que Erich Auerbach detecta no texto de Virginia Woolf, onde quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Além disso, já em 1946 ele fala da forma com que Virginia Woolf “de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevoam todo um universo vital” (1994, 485).

A crítica que se fez, condenando a falta de contexto social do romance *Malina*, que poderia ter sido escrito vinte anos antes ou vinte anos depois sem que isso alterasse qualquer coisa no livro, também nos parece totalmente injusta. *Malina* está claramente vinculado ao contexto da Áustria e da Segunda Guerra Mundial e nesse sentido o romance é inclusive autobiográfico. Tanto a idade quanto a nacionalidade da narradora coincidem com os dados biográficos da autora, que relaciona seu maior trauma pessoal ao início da guerra. Suas declarações a respeito dessa época são contundentes:

“Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte” (GuI, 111).

Também em PSGH, o contexto social se apresenta de forma nítida. O intenso contraste entre o quarto da empregada e o resto do apartamento é um dos índices da injustiça social que o livro denuncia, bem como a miséria do Rio de Janeiro, com seus “seiscentos mil mendigos”. Solange R. de Oliveira também chama a atenção para um aspecto pouco estudado do texto: a questão da luta de classes, que ausente dos quatro primeiros romances de Clarice Lispector, aparece claramente no confronto entre G.H. com a empregada Janair e seu duplo, a barata (1985, 8).

Caracterizadas apenas pelas iniciais G.H. e I.<sup>33</sup>, as vozes das duas narradoras veiculam uma narrativa que, apesar de subjetiva, é ao mesmo tempo inquisidora e transgressora das normas estabelecidas. Vimos como isso se dilata a ponto da narrativa transgredir e romper a própria fórmula de construção romanesca em que se baseia, duvidando do pressuposto da linguagem como instrumento adequado de comunicação. Essa questão é básica para que possamos entender a tensão entre narrativa e linguagem que permeia o conflito interior das narradoras. Com o deslocamento para a forma narrativa do romance de uma perspectiva subjetiva característica da lírica, as autoras provocam, entre outras coisas, o estranhamento do leitor em relação às palavras e ao texto.

No entanto, antes de prosseguir a análise, é necessário ter em mente algumas diferenças importantes entre os dois romances. *Malina* é um texto muito mais longo do que PSGH, que pela sua brevidade é caracterizado como novela por alguns críticos. O romance de Ingeborg Bachmann é também mais denso e complexo em termos de estrutura narrativa. Nele, o eu-narrador logo se reconhece como alguém problemático e contraditório, o que se reflete na estrutura do romance, também ela intrigante e bastante complicada (uma das críticas ao romance é justamente seu

---

<sup>33</sup> Além de também usar apenas a inicial de seu nome, a afinidade da narradora de *Malina* com Kafka se faz sentir em outros momentos. No capítulo dos sonhos, a estranheza da atmosfera da narrativa kafkiana é acompanhada de uma referência explícita a Josef K., personagem de *O Processo*. No sumiço de I. na fenda da parede, Robert Steiger assinala um parentesco distante com a metamorfose e morte de Gregor Samsa, dizendo que somente um besouro ou uma mosca poderia encontrar abrigo na fenda de uma parede.

caráter enigmático e inacessível, que somente uma segunda leitura muito atenta conseguiria decifrar). O mesmo vale para PSGH, mas de maneira inversa. À aparente simplicidade com que a narradora se retrata logo no início corresponde uma estrutura também bastante simples da narrativa, que chama a atenção basicamente pela redundância das repetições e pela reflexão da narradora sobre o ato da criação literária. À medida que passa a romper com as estruturas lógico-gramaticais, porém, o texto também faz aflorar a natureza contraditória da narradora.

Tanto G.H. quanto I., renunciando a si mesmas, percorrem o itinerário de uma paixão e, hesitando entre a miséria e a glória de existir, hesitam também entre a necessidade de narrar e a conveniência de silenciar, ("ich muss erzählen" / "ich will nicht erzählen" - "há alguma coisa que é preciso ser dita"(77) / "não tenho uma palavra a dizer"(14)). Às vezes ecoando as palavras de Wittgenstein, de que se deve silenciar sobre aquilo que não se pode falar, a questão da linguagem também aparece como castigo e expulsão do paraíso nos dois textos. A narradora de Malina fala na entrevista com o jornalista a seguinte frase: "Ich werde Ihnen ein Geheimnis verraten: die Sprache ist die Strafe", enquanto G.H. descobre que tem que se despedir da palavra se quiser reencontrar a harmonia: "Falar com o Deus é o que de mais mudo existe. Falar com as coisas é mudo. (...) - fui expulsa do paraíso quando me tornei humana" (103).

## V. 2. A questão do duplo

No capítulo das análises individuais, tentamos mostrar como a multiplicidade de pontos de vista com que o eu-narrador se vê amplia a consciência que ele tem de si. Mediante o procedimento de duplicação da técnica de narração em primeira pessoa com narrador protagonista, as autoras assumem de modo curiosamente narcisista, como diz Arriguucci a respeito de Cortázar, uma ampla perspectiva sobre o texto (1973,19). A natureza narcisista, auto-consciente ou metaficcional dessas duas narrativas é reforçada pelo fato de que ambas as personagens narradoras são construídas como personalidades artísticas, isto é, a escultora de PSGH, preocupada com a forma e a organização da experiência, e a escritora de *Malina*, preocupada com a realização e a função da própria experiência literária. Voltadas para si mesmas enquanto personagens, as narradoras também voltam-se para o texto como objeto de reflexão, justificando o narcisismo formal do texto.

Em PSGH e *Malina* essa primeira duplicação do eu-narrador, que é também protagonista, é multiplicada pelas projeções das narradoras e pela configuração da figura do duplo em ambos os romances. Ingeborg Bachmann afirma em uma entrevista que não só pensou a figura de *Malina* como o duplo do eu-narrador, mas ao reler seu romance, teve a impressão que também Ivan não passava de uma projeção da personagem I.. A idéia de que tudo o que importa se passa na consciência da narradora se reflete na frase em que ela explica a *Malina* seu desinteresse em

saber se alguém morreu ou continua vivo: "selten lebt jemand ausser auf meiner Gedankenbühne". Em *Malina*, voltando do passeio ao Wolfgangsee onde permanece alguns dias em companhia de amigos, a narradora comenta: "Warum habe ich bisher nie bemerkt, dass ich Leute fast nicht mehr ertragen kann? Seit wann ist das so? Was ist aus mir geworden?"<sup>34</sup> Também em PSGH, a narrativa está centrada numa única pessoa que, como já foi mencionado, permanece socialmente isolada<sup>35</sup>.

Mas, contrariando esse isolamento explícito e intencional de um personagem praticamente único, vemos que o desejo de viver e conhecer através do outro uma dimensão da realidade, que não a do cotidiano concreto, move ambas as personagens. Em *Malina* e PSGH, o encontro com algo ou alguém diferente é o que desencadeia um processo de conscientização e reconhecimento de si. Nos dois textos, o encontro com o outro acaba se constituindo no próprio enredo e assunto da narrativa. Tentaremos estabelecer as correspondências de como isso é desenvolvido nos dois textos.

---

<sup>34</sup> O livro que nesse momento ela tem em mãos é *Ecce Homo*, que Nietzsche escreveu em 1888, aos quarenta e quatro anos, idade que coincide com a de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann, quando da publicação de PSGH e *Malina*. O subtítulo do livro, "Como tornar-se o que se é", se aplica ao itinerário de aprendizado das duas narradoras, que como ele vivem o mesmo isolamento voluntário de quem busca uma verdade - "filosofia, tal como até agora a entendi e vivi" diz Nietzsche no § 3, "é a vida voluntária em gelo e altas montanhas - a procura por tudo o que é estrangeiro e problemático na existência, por tudo aquilo que até agora foi exilado pela moral. (...), pois até agora o que se proibiu sempre, por princípio, foi somente a verdade" (1978, 366).

<sup>35</sup> A situação narcísica é tão proeminente que, já no fim da narrativa, G.H. confirma não precisar de nada: "Não preciso sequer que uma árvore exista. Eu sei agora de um modo que prescinde de tudo - e também de amor, de natureza, de objetos. Um modo que prescinde de mim".

Em PSGH, o eu-narrador e a barata, sendo os únicos personagens que aparecem em cena, acabam também por se confundir, num processo de identificação. A empregada Janair, que aparece apenas na lembrança da narradora e que também se apresenta como um aspecto da barata, revela no desenho que faz na parede do quarto algo a respeito de G.H. Esse desenho, que num primeiro momento choca a narradora, é visto por ela como o comentário que a empregada faz a seu respeito:

“Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” (28).

No encontro de I. e Ivan também se configura a idéia de um encontro com algo estranho ao próprio ambiente, o que a comparação com a figura do ‘estranho’ na lenda confirma e que fica nitidamente marcado no trecho em que a narradora de *Malina* comenta sua mudança e repentina descoberta das próprias emoções. Sentindo-se reviver através de Ivan, sente-se pela primeira vez livre dos conceitos e preconceitos de seu meio-ambiente. Além disso, Ivan, como a barata para G.H., também devolve à narradora sua identidade primeira, fato que ela festeja: “dass er mich wiederentdeckt und auf mich stösst, wie ich einmal war, auf meine frühesten Schichten, mein verschüttetes Ich freilegt” (idem, ibidem).

Em PSGH, a barata força o reconhecimento da própria identidade - “É que eu olhara a barata viva e nela descobria a identidade de minha vida mais profunda”- e



desperta na narradora toda uma gama de emoções esquecidas - medo, repulsa, ódio, amor, indiferença -, devolvendo-lhe também a sensação de estar viva e acordando um mundo de desejos reprimidos, que repentinamente vêm à tona: "ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer" (48). Isso faz com que algo anterior às montagens e construções que fizera de si apareça no confronto com a barata:

"Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra (...) essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora" (46).

O encontro com o outro propicia, portanto, nos dois textos, o reconhecimento de desejos há muito reprimidos, aparecendo como uma força liberadora de energias e emoções. Mas também provoca uma falta de orientação e desilusão que se desdobra diferentemente nos dois romances. Em PSGH, isso se dá de maneira imediata e simultânea, e o conflito interior da personagem, revelado através do encontro com a barata, permanece interior e restrito à figura de G.H. enquanto pessoa, por mais que, revelando o lado oculto da verdadeira identidade de G.H., a barata se configure como o seu duplo, o que em última análise força-a ao confronto consigo mesma:

"A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem

lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado" (50)<sup>36</sup>.

Já em *Malina*, o conflito interior é projetado nas figuras de Ivan e Malina, elas também ambivalentes, o que torna mais difícil sua interpretação. Nesse sentido, a narrativa de Malina é mais complexa do que a de PSGH<sup>37</sup>, pois realidades diferentes convivem sem aparente mediação. Por exemplo, Ivan também aparece como o 'estranho' no espelhamento da lenda e o significado ambíguo do relacionamento da narradora com ele se revela gradualmente, pois os sentimentos da narradora, apesar de contraditórios, não são justapostos na narrativa: à aparente harmonização dos conflitos da narradora, nessa fase inicial do relacionamento, contrapõe-se uma outra realidade que se desvenda não apenas pelo gradual afastamento de Ivan, mas pelo difícil processo de conscientização do eu-narrador levado a cabo no capítulo dos sonhos. Os sonhos relatados no segundo capítulo são o reverso da utopia que o amor por Ivan inspira na narradora. Os fragmentos poéticos, que projetam o desejo de harmonia e retorno a um estado paradisíaco, encontram

---

<sup>36</sup> Segundo Otto Rank, o tema do duplo encontra em alguns poetas uma expressão fiel de seu verdadeiro sentido, freqüentemente desconhecido, que é o problema da morte. Seja em carne e osso, seja como uma imagem separada do 'eu' que se torna independente (reflexo, sombra, retrato), a representação do estado psíquico de uma pessoa elaborada através de duas existências distintas, que na maioria das vezes se contradizem, caracteriza o duplo. Como na sombra, os povos primitivos vêem no espelho, na água ou na semelhança de um retrato, uma manifestação da alma.

<sup>37</sup> O fato da estrutura narrativa de *Malina* ser mais complexa do que a de PSGH não quer dizer que o drama de conciliar opostos seja menos complexo ou mais inteligível nesse do que naquele. A repulsa e atração de G.H. pela barata é simultânea e explícita, mas nem por isso menos paradoxal.

no inferno e na violência dos sonhos uma inversão total. No inferno dos sonhos de I. ou da barata de G.H. ambas recorrem a um pedido de socorro que se dirige à mãe. O trecho em que I., depois de dizer: "Ich bin in der Hölle. (...). Bitte befreien Sie mich von dieser Stunde!" (III,178), pede socorro à sua mãe, é semelhante ao apelo de G.H.. A figura da mãe que aparece na hora do mais agudo sofrimento lembra outra semelhança entre as narradoras: a ausência de filhos, que ambas lamentam, mas que ambas escolhem, talvez como protesto e denúncia de um mundo sem harmonia. A questão é de certo modo ambígua, pois ao mesmo tempo que negam à vida sua continuidade (não esquecer o trecho amargo em que I. condena: "Kein Tag wird kommen..." e G.H. diz: "Ser homem não dá certo. Ser homem tem sido um constrangimento"), elas sentem falta de algo irrecuperável. Ao mesmo tempo, a denúncia de uma sociedade injusta transparece nessa escolha forçada. Ambas as narradoras comentam o fato de terem sido esmagadas. Ingeborg Bachmann, falando justamente sobre o capítulo dos sonhos em uma entrevista, diz que o terror fascista começa no relacionamento entre homem e mulher. Nessa entrevista, ela também comenta que sempre foi contra o casamento: "Die Ehe ist eine unmögliche Institution. Sie ist unmöglich für eine Frau, die arbeitet und die denkt und selber etwas will"(GuI, 144). No terceiro capítulo, a narradora, ao comentar que não existem bons amantes, refere-se explicitamente à lenda: "Das ist eine Legende, die muss einmal zerstört werden"(III,270) e diz que o drama da mulher está no

fato de que "sie muss sich ungläubliche Gefühle erfinden und den ganzen Tag ihre wirklichen Gefühle in erfundenen unterbringen" para poder suportar a insuficiência de um homem. Nesse último capítulo, Malina, que ajuda e até mesmo força a narradora a encarar a verdade que seus sonhos revelam, contesta a afirmação de que ela o assusta, dizendo: "Mich nicht, aber dich schon. Die Wahrheit erzeugt diesen Schrecken" (III,311). E aqui estamos novamente com G.H., pois a constatação de que verdade e susto andam juntos é uma afinidade importante entre os textos. G.H. percebe que "reduzidos a pequenos chacais, nós nos comemos em riso" (80) e sua renúncia - "eu não quero ser uma pessoa viva" (38) - é motivada pela constatação da violência inerente a qualquer relação: "Assassinato o mais profundo: aquele que é um modo de relação, que é um modo de um ser existir o outro ser"(54). O horror inerente ao mundo é a verdade que as duas narradoras, mesmo a duras penas, acabam por aceitar: "A barata e eu aspiramos a uma paz que não pode ser nossa - é uma paz além do destino dela e meu" (79). A mesma idéia aparece no diálogo entre Malina e I., que finaliza o capítulo dos sonhos:

"Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden

Ich: Nie mehr.

Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg."

Porém, voltamos a lembrar que os pressupostos das narradoras são completamente diferentes. G.H. comenta seu estado anterior ao encontro com a barata como o de uma mulher satisfeita consigo mesma e realizada socialmente. Já I. reconhece a situação de desespero em que vivia antes do encontro com Ivan. Só depois desse encontro é que o mundo passa, temporariamente, a ser visto com mais simpatia pela narradora:

“Nun ist die weitere Welt, in der ich bisher gelebt habe - ich immer in Panik, mit trockenem Mund, mit der Würgspur am Hals -, auf ihre geringfügige Bedeutung reduziert, weil eine wirklich Kraft sich dieser Welt entgegensetzt” (III,29).

A zona de atração representada pelas casas da narradora e de Ivan é vista como um lugar privilegiado, onde se recompõe a integridade e unidade do mundo:

“Hier ist auch die zitternde Nervosität, die Hochspannung, die über diese Stadt ist, und vermutlich überall, fast beruhigt, und die Schizothymie, das Schizoid der Welt, ihr wahnsinniger, sich weitender Spalt, schliesst sich unmerklich” (III,31).

Curiosamente, os dois textos usam a imagem de uma fenda na parede, que parece simbolizar tanto a loucura quanto a morte, representando a eterna divisão entre razão e desejo na alma humana. Curiosamente, nos dois textos o perigo de enlouquecer é tematizado de maneira semelhante. A risada da narradora em *Malina* - “In meinem Hals steckt ein wahnsinniges Lachen, aber weil ich fürchte, dass ich dann nie mehr aufhören könnte zu

lachen, sage ich nichts" (III,316) - corresponde ao grito da narradora em PSGH:

"Mas se eu gritasse uma só vez que fosse, talvez nunca mais pudesse parar (...). Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante" (40).

Ambas têm consciência do desconforto que a narrativa provoca no leitor e até nelas. G.H. diz "Ah, como estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima" (54) ou "não penses que tudo isso não me nauseia, acho inclusive tão chato que me torna impaciente" (111).

### V. 3. Entusiasmo e ironia

Em *Malina*, a percepção da narradora sobre si, oscilando entre as perspectivas de Ivan e Malina, oscila também entre uma forma poética e uma forma narrativa. A contraposição dessas duas figuras reflete a oposição entre pensar e sentir, dilema básico da personagem que ama Ivan mas só se entende com Malina: "Ivan versteht nicht, wo Malina längst verstanden, erraten, erfasst hätte" (III,36).

O tema reflete-se no conflito interno entre paixão e pensamento, subjacente ao drama existencial da personagem, que precisa de Malina para distanciar-se de Ivan, comentando a certa altura: "dann ist Leben weniger

Pathos" (III,49). A narradora de PSGH, que vive o mesmo conflito, diz que raciocinar a restringia dentro de sua pele, mas presente a necessidade de inaugurar em si o pensamento: "talvez só o pensamento me salvasse, tenho medo da paixão" (11). Esse "pathos", ligado etimologicamente à 'paixão', representa em *Malina* a utopia de viver em harmonia com a natureza, o que transparece nos fragmentos poéticos e num momento especial, quando a narradora diz que da união dela com Ivan vem ao mundo o que Deus quer:

"Feuervögel/Azurite/Tauchende Flammen/Jadetropfen"  
(III,104).

Aqui, a poesia sugere uma re-ligação de Céu e Terra ou Deus e natureza que G.H. também encontra na sua aproximação da barata: "O divino para mim é o real" (107). O amor ou o horror, propiciando essa re-ligação, se expressa através da poesia, contrapondo-se ao discurso prosaico de *Malina*<sup>38</sup> e às digressões superficiais de G.H. sobre si mesma antes do encontro com a barata e mesmo depois, quando tenta encontrar uma forma narrativa que circunscreva o acontecido, organizando-o. A tensão entre prosa e poesia se transforma no veículo da tensão entre razão e emoção vivida e comentada pelas duas narradoras.

---

<sup>38</sup> A figura da empregada, Lina, que pode ser vista como um aspecto de *Malina*, reforça a ligação do personagem ao prosaico. Sua contraposição ao discurso poético aparece no comentário da narradora que acredita que Lina, como cúmplice de alguns de seus pensamentos (os fragmentos poéticos aparecem pela primeira vez em conexão com essa afirmação), teria o direito de matá-la.

De qualquer forma, esse conflito remete à velha questão da diferença entre prosa e poesia, que se torna relevante para a interpretação dos textos. M. H. Abrams, em *The mirror and the lamp*, pinça uma definição de um teórico quase desconhecido, A. Smith, que confere com o que desejamos sugerir. Para ele a diferença essencial entre prosa e poesia é que a prosa é a linguagem da inteligência, a poesia da emoção:

"In prose, we communicate our knowlegde of the objects of sense or thought - in poetry, we express how those objects affect us" (...). Acts or states of intelligence are those in which the mind perceives, believes, comprehends, infers, remembers. Acts or states of emotion are those in which it hopes, fears, rejoices, sorrows, loves, hates, admires, or dislikes" (apud Abrams, 149-150).

Em *PSGH* e *Malina*, a linguagem e a narrativa veiculam um paradoxo, que parece ser responsável pela classificação desses textos como romances líricos por alguns críticos. Ralph Freedman define o romance lírico como uma combinação das características da narrativa com a poesia lírica. Ao mesmo tempo que está ocupada em contar uma história, descrevendo personagens, idéias e ações que se desenrolam no tempo e no espaço, a narrativa utiliza uma linguagem lírica que sugere a expressão de sentimentos e temas em disposição pictórica ou musical, o que desloca a atenção do leitor dos acontecimentos para o desenho ou arranjo formal do texto (1963, 1). A ficção lírica como submersão paradoxal da narrativa em imagem, defronta-se com a tarefa de reconciliar sucessão no tempo e seqüências de causa e efeito com a ação instantânea da



seqüências de causa e efeito com a ação instantânea da lírica. O tempo é vivenciado espacialmente e o envolvimento do homem no universo da ação é reexperimentado como instâncias de conhecimento. A maneira com que subverte as qualidades convencionais da narrativa, que se baseiam na interrelação entre os homens e os mundos, para retratar o ato de conhecimento em si, faz do romance lírico um anti-romance (idem, viii).

No entanto, a medula dos textos de Ingeborg Bachmann e Clarice Lispector é o contraste entre entendimento e afeto e a constante oscilação entre prosa e poesia reflete esse contraste. É isso que cria a tensão do texto, e não uma entonação poética generalizada. Por exemplo, G.H. oferece uma perspectiva do tempo ao dizer "ontem de manhã" ou "eram dez horas" e outra quando se deixa arrebatado pela sua sensação do tempo, como no parágrafo que examinamos anteriormente (cf. III. 1.).

Já em *Malina*, a mistura de prosa e poesia sugere a melodia dissonante que corresponde ao tema musical de Arnold Schönberg aludido no texto. No terceiro capítulo, que pode ser visto como uma discussão a respeito da consciência narrativa, as falas da narradora têm anotações de andamentos (Ingeborg Bachmann diz que tentou escrever essa última parte do romance como uma partitura "in der nur noch diesen beiden Stimmen führen - gegeneinander" (GuI, 107)). Há nisto uma diferença interessante entre PSGH e *Malina*. Neste, a música e o ouvir determinam a narrativa, enquanto naquele, a imagem

que haja exclusividade de um ou de outro nos textos. Na frase "Era um deserto que me chamava como um cântico monótono e remoto chama" (40), por exemplo, há um possível vínculo com o canto do Pierrot em *Malina*, que é reforçado mais tarde quando a narradora de PSGH procura o atonal em arte).

Há, porém, uma divergência de objetivos e os objetos que comovem as narradoras de PSGH e *Malina* são também diametralmente diferentes. I. declara buscar a beleza, enquanto G.H. encontra no grotesco da barata a expressão do divino.<sup>39</sup> G.H. mergulha no que existe e afirma: "beijar um leproso não é bondade sequer. É auto-realidade, é autovida - mesmo que isso também signifique a salvação do leproso. Mas é antes a própria salvação" (108). Já a narradora de *Malina* quer correr para lavar as mãos depois de ficar junto de um leproso, não para impedir a contaminação, mas para afastar de si "das Wissen von Lepra"(116).

Mas se o ver em PSGH é grotesco, o ouvir em *Malina* é dissonante, pois associa-se ao canto falado (Sprechgesang) do "Pierrot Lunaire" de Arnold Schönberg. Ruth Röhl, em artigo intitulado "Ingeborg Bachmann e a tradição romântica", observa que a designação 'canto falado' já em si aponta as duas dimensões que aproxima: a dimensão do sublime e a dimensão do burlesco, do bufo. A narradora de *Malina*, confrontada com duas maneiras

<sup>39</sup> A partir de PSGH, a valorização do grotesco torna-se uma constante na obra de Clarice Lispector, aparecendo com força nos principais livros que escreve depois. Em *Água Viva*, a narradora assume: "A feiúra é meu estandarte de guerra. Eu amo o feio com um amor de igual para igual" (40).

A narradora de *Malina*, confrontada com duas maneiras diferentes de ser, "uma dirigida pela emoção e outra pelo intelecto", retoma uma das questões centrais do Romantismo, ou seja, a conciliação entre fantasia e intelecto:

"Fruto que é de duas capacidades distintas - a de fabular e a de refletir -, o romance *Malina* apresenta um ritmo dissonante: um oscilar contínuo entre dois momentos díspares, o da fantasia criadora e o do distanciamento crítico ou, nos termos de F. Schlegel, entre o entusiasmo e a ironia" (1988, 56).

No entanto, esse oscilar contínuo do texto que, à semelhança de "Pierrot Lunaire", pode ser visto como uma 'bufonaria transcendental', assinala a vitória do poeta artífice sobre o poeta possuído, vitória também do Logos que o aniquilamento final da personagem feminina induzido por Malina simboliza. Em PSGH, ao contrário, é o intelecto que parece capitular dando vez ao triunfo de Eros. Desistir do individual inútil e dos acréscimos é também desistir da linguagem, e essa desistência é para G.H. a própria revelação. Assumindo que nunca mais compreenderá o que disser, a narradora se identifica com a existência na frase "a vida se me é", que ela mesma admite não entender, para concluir: "E então eu adoro".

#### V. 4. Reflexos e contrastes

No entanto, a ênfase no conflito Eros/Logos é mais importante do que o resultado dele e seu interesse independe do desfecho em cada livro. Mesmo porque o desfecho de ambos é altamente problemático, deixando o leitor com uma hesitação que não é facilmente resolvida, se que é ela que pode ser resolvida. Em PSGH, por exemplo, o fato da narrativa ser no final das contas formulada no dia seguinte, contradiz o não entendimento e a renúncia à linguagem. Além disso, quem fica esmagada na porta do armário é a barata e não G.H., o que também desmente de certa forma o triunfo do inumano sobre a razão. G.H. inclusive comenta que, se chegar ao fim do relato, irá "não amanhã, mas hoje mesmo, comer e dançar no 'Top-Bambino'", pois está precisando se divertir e se divergir:

"hoje de noite, vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum, precisarei para o resto dos meus dias de minha leve vulgaridade doce e bem-humorada, preciso esquecer, como todo o mundo" (103-4).<sup>40</sup>

Dois capítulos à frente, o vestido azul com que tencionava sair à noite é substituído pelo preto e branco, o que obviamente realça o contraste de sua

---

<sup>40</sup> Outra coincidência dos textos é a necessidade de ir a um restaurante ou bar para se divertir e comer. Em *Malina*, a narradora comenta várias vezes suas saídas e comidas. Com esse detalhe, ela acaba se traindo e revelando ser um tanto falsa a modéstia com que se descreve ao dizer que só consegue comer algo que tenha sobrado. Ela, em alguns momentos, inclusive comenta o cardápio escolhido em um restaurante caro e elegante como o Sacher ou a vista que se tem da cidade do alto do Coblenz.

personalidade.<sup>41</sup> Aliás, a figura de G.H. parece ser intencionalmente construída através de contrastes não muito plausíveis: a primeira descrição de sua superficialidade dá lugar a um corte em profundidade de sua personalidade, que não combina em nada com a primeira impressão. Mas, consideramos esse descompasso mais como um recurso intencional de contraste do que propriamente uma tentativa frustrada de retratar fielmente uma pessoa que devesse viver o tipo de experiência que a personagem depois passa a narrar. O que de certo modo comprova essa interpretação são as inúmeras vezes em que a narradora se refere a si mesma como paródia, citação ou invenção. O quarto da empregada, que é descrito como uma violentação dessas suas aspas, é onde ela finalmente se depara com a própria verdade, assim como a lisura de mármore da fachada do edifício em que mora esconde os canos retorcidos do interior, imagem que corresponde à sua própria. Há ainda outra referência nesse sentido quando ela diz: "Um olho vigiava minha vida", frase que limita a primeira visão de G.H. ao crivo crítico de sua consciência. O distanciamento que mantém em relação a si mesma é comparável à função de Malina enquanto instância crítica da narradora no romance de Ingeborg Bachmann.

<sup>41</sup> Em *Malina*, a dualidade do eu-narrador também se expressa em dois de seus vestidos, ambos pretos mas com listras coloridas invertidas: um deles, com o qual estava vestida quando encontra Ivan pela primeira vez, ela conserva como relíquia e o outro, que ganhou de Malina, ela usa na última vez que se encontra com Ivan. O vestido azul, ao qual G.H. renuncia, também parece simbolizar uma saudade que tem seu equivalente no reino das colinas azuis da princesa de Kagran, que são retomadas num dos fragmentos poéticos: "der frische Wind wird niederkommen von den blauen Hügeln" (III,144). Clarice Lispector, em uma das suas crônicas, pergunta: "Azul será uma cor em si, ou uma questão de distância? Ou uma questão de grande nostalgia? O inalcançável é sempre azul".

A frase seguinte "Eu vivia mais dentro de um espelho" revela um dado de insuficiência da vida da narradora que podemos e devemos especular. O espelho, por refletir em apenas duas dimensões um objeto de três, anula uma de suas dimensões. Mas qual? Nitidamente, a primeira descrição da figura de G.H. é de superfície e não leva em conta o corte em profundidade que é feito a partir de sua entrada no quarto dos fundos, imagem que corresponde à entrada de G.H. na própria interioridade e que lhe empresta uma terceira dimensão. Mas essa entrada, cuja passagem é feita pela "barata difícil" é também o encontro com o momento "já". Vimos como a interpenetração de tempo e espaço era um fenômeno recorrente no texto, sugerindo às vezes o tempo como uma dimensão do espaço. De fato, esse encontro com o momento 'já' configura o tempo como uma quarta dimensão.<sup>42</sup> De qualquer modo, a idéia das duas dimensões que o espelho reflete, e onde G.H. se aprisiona, alude a ficcionalidade da sua figura. Robert Alter observa que os personagens ficcionais, na verdade, não têm dimensões, uma vez que eles só existem em pensamento e não no espaço, mas estamos acostumados a usar metaforicamente o termo 'tridimensional' para designar personagens que nos convencem da possibilidade de sua existência por suas características de verossimilhança (1975, 6). À falta de verossimilhança da paródia de G.H. e ao reconhecimento que faz da ausência de si mesma através das fotografias (que também representam imagens

<sup>42</sup> Solange R. de Oliveira compara essa idéia do tempo como uma dimensão do espaço com a descrição da igreja de Saint-Andre-des-Champs, feita por Marcel Proust em *Combrai*: "un edifice occupant (...) un espace à quatre dimensions - la quatrième étant celle du temps..." (1985, 28-29).

bidimensionais), corresponde o espelhamento do eu-narrador de *Malina* na lenda e o encaixe desse espelhamento na cena em que a narradora se reflete no espelho. Antes de iniciar a lenda que espelha a narrativa, a narradora fala claramente que se trata de uma lenda na qual ela poderia se esconder. O caráter fictício da princesa é retomado na cena em que a narradora, "sagenweit entfernt von den Männern" se olha no espelho e, por uma hora, com intensa satisfação, pode refugiar-se numa lenda fora dos limites do tempo e do espaço. Nessa cena, o paralelo da narradora com a narrativa é traçado através da composição necessária à ambas: "Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist" (III,136).<sup>43</sup> Os fragmentos poéticos intercalados no momento em que o espelho reflete o eterno domingo, ou seja, o tempo prometido da lenda, falam da liberdade da princesa - seus cabelos esvoaçavam ao vento quando cavalgava rio acima - e de um dia futuro em que a poesia das mulheres seria reinventada.

Essa cena do espelho tem um outro paralelo: assim como entra no espelho, o eu-narrador também entra na parede na cena final do romance. Nesses dois momentos, o

---

<sup>43</sup> As medidas que toma e os meios que utiliza para isso, - Haare bürsten, Füße salben und Zehennägel lackieren, Haare von den Beinen und unter den Achseln entfernen - foram discutidos por Sigrid Schmid-Bortenschlager através de uma ótica feminista. Ela considera que Ingeborg Bachmann usa um clichê que repete projeções masculinas sobre a atratividade feminina: "Weibliche Schönheit wird hier zum Symbol für ästhetische Schönheit als Vorschein der Utopie, allerdings ist es ein Begriff weiblicher Schönheit, der in den hier konkret ausgeführten Details sich auch in jeder illustrierten Frauenzeitschrift finden könnte"(1985, 43).

passado verbal das frases - "ich war im Spiegel verschwunden" e "Es war Mord" - rompe com o presente predominante da narrativa. O passado da frase final sinaliza o fim do enredo e o começo da narrativa, enquanto na cena do espelho o eu-narrador reconhecendo seus atributos de personagem e ficção, sai do tempo e se torna imortal por um instante. A questão do tempo, que é relevante para a compreensão da narrativa como um todo, torna-se particularmente significativa nessas cenas. Além dos fragmentos poéticos serem redigidos no futuro, a narradora explicita que o que ela vê, tanto na lenda que se desdobra no passado, quanto no espelho em que ela desaparece no presente, é o futuro. Com isso, configura-se também o caráter utópico e irreal de suas visões.

Já em PSGH, a visão da narradora liga-se ao presente e portanto à realidade.<sup>4</sup> Esse contraste se reflete também na diferença do espaço privilegiado de revelação de cada texto. Em Malina, a princesa descreve o lugar onde ela chega aos limites do mundo humano como sendo as ilhas mágicas do Danúbio, "wo man Hungers starb, aber auch das Gesicht bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte" (III,67). Em PSGH, a narradora se espanta ao se perceber na aridez do deserto: "Não foi ao longo de um vale fluvial que andei - eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais. Não contava que fosse esse grande desencontro" (13). Por

<sup>4</sup> A questão do presente aparece como Leitmotiv na obra de Clarice Lispector - "Meu tema é o instante? meu tema de vida" (*Água Viva*, 10) - e de Ingeborg Bachmann, que no poema "Brief in zwei Fassungen" escreve o verso: "umgreift die Zeiten schleudert sie ins Heute" (I,127).



outro lado, um dos fragmentos poéticos de Malina chama a atenção para o deserto como lugar privilegiado de revelação: "*wir werden wieder in die Wüste können und die Offenbarungen schauen (...) wir werden aufhören zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein*" (III,141). Em contraste com essa projeção da utopia no futuro, G.H. diz:

"A nostalgia não é do Deus que nos falta, é a nostalgia de nós mesmos que não somos bastante; sentimos falta de nossa grandeza impossível - minha atualidade inalcançável é o meu paraíso perdido" (96).

#### V. 5. Os enigmas

Há uma grande semelhança entre a forma vertiginosa com que I. e G.H. vivenciam o tempo. Já mencionamos o fato de que em ambas as narrativas a relação com o presente é intensamente problematizada. Em PSGH, a narradora fala de seu "choque com o momento 'já'" (51) e em *Malina* a relação conturbada da personagem com a palavra 'heute' aparece já na introdução quando a unidade de tempo é estabelecida:

"ich fürchte, es ist 'heute', das für mich zu erregend ist, zu masslos, zu ergreifend, und in dieser pathologischen Erregung wird bis zum letzten Augenblick für mich 'heute' sein" (III,13).

No entanto, nelas não é a visão tradicional da brevidade da vida e da transitoriedade humana o que importa e sim um novo modo de vivenciar o tempo em si, na mesma linha do que Arnold Hauser detecta em Proust, onde a memória

assume o papel de revificar o passado e não mais apenas tomar conhecimento dele (1965, 359). Partindo dessa atitude em relação ao tempo, a questão da lembrança mistura a necessidade de narrar, viver e ao mesmo tempo morrer ou esquecer. Ruth Röhl assinala que a lembrança conflitante da narradora em *Malina* adquire o caráter de um Leitmotiv, formalmente estruturado sobre os verbos 'vergessen' e 'sich erinnern'. Em PSGH, a personagem sabe que precisa narrar sua experiência para resgatá-la do esquecimento, pressentindo também que isso significa reviver o passado e a própria experiência de morte:

"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 será talvez o assassinato de minha alma humana" (12).

O enigma do tempo, revivido através da narrativa, pode ser vinculado ao paradoxo de perder e ganhar que percorre o texto de PSGH. Dizendo ter perdido o medo do feio, a narradora comenta: "Quero saber o que mais, ao perder, eu ganhei. Por enquanto não sei: só ao me reviver é que vou viver (15).

A vida também aparece como enigma e paradoxo nas duas narrativas. Em PSGH, frases como "Essa coisa sobrenatural que é viver" (13) ou "Viver não é vivível" (15) correspondem à resposta que a narradora dá quando Malina pergunta "Was ist Leben?": "Es ist das, was man nicht leben kann" (III,292). Em outro momento ela constata:

"Nicht das Älterwerden verwundert mich, sondern die Unbekannte, die auf eine Unbekannte folgen wird. (...) Ich weiss nur, dass ich nicht mehr bin, wie ich früher war, mir um kein Haar bekannter, mir um nichts näher. Es ist mir nur eine Unbekannte immer nachgeglitten in eine weitere Unbekannte" (II,293).

O enigma das fotografias de G.H. e sua afirmação "pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era" (36) encontram um paralelo na forma com que a narradora de *Malina* se refere a si mesma e assina as inúmeras cartas que nunca chega a mandar: "Eine Unbekannte". Lendo no jornal notícias sobre o assassinato de mulheres na periferia, ela pensa: "das könntest du sein, das wirst du sein. Unbekannte von unbekanntem Täter ermordet" (III,278).

Também a questão do assassinato permanece enigmática em *Malina*. Se em alguns momentos um dos suspeitos é Ivan: "Ich weiss nicht seit wann Ivan mein Leben kürzt" (III, 279), noutros volta a ser alguém indefinido - "Weil mich jemand getötet hat, weil mich jemand immerzu töten wollte" (*idem, ibidem*) - ou então o próprio Malina: "Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf. Ich stehe auf und denke, wenn er nicht sofort etwas sagt, wenn er mich nicht aufhält, ist es Mord" "Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina" (III, 335). Mas a narradora, querendo preservar o mistério, aponta para a necessidade de um quarto assassino: "ich wollte über diese drei nur etwas aufzeichnen, um hinzudeuten auf

einen vierten, denn die Geschichte von meinen drei Mördern ergibt keine Geschichte (III,281-2). A intenção explícita de confundir a narrativa e o leitor é assumida em frases como "ich verwische die Spuren" ou "Ich werde schon meine Gründe haben alles immer mehr und mehr durcheinanderzubringen. (...), nach Jahren würdest du nicht verstehen, was das eine und das andere bedeutet" (III,288).

#### V. 6. Considerações finais

A questão dos números é destacada nos dois romances. Logo de início, G.H. afirma ter perdido uma terceira perna que fazia dela um tripé estável e, mesmo admitindo que só com duas é que poderia andar, sente sua falta. Há ainda a imagem de um "triângulo incompreensível" como uma das possíveis comparações para descrever o segredo que lhe é revelado dentro das quatro paredes do quarto. O próprio segredo também é expresso através dos números: "Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia" (64). Em *Malina*, além do triângulo formado pelas personagens, o capítulo do meio chama-se "Der dritte Mann". Nele a narradora tem um sonho com três pedras, sendo que apenas duas das mensagens que as pedras trazem lhe são reveladas. Sobre o título "Drei Mörder" de seus textos, vimos como ela comenta que falta

falar de um quarto, já que três assassinos ainda não fazem uma história. A partir desses exemplos, podemos conectar a questão dos números à questão dos enigmas, concluindo que ambas as autoras usam as cifras como símbolos de um mundo que, para fazer sentido, precisa ser decifrado. O mesmo se dá no âmbito da narrativa. Em PSGH, a ênfase em uma série de expressões demonstra esse objetivo, sendo que as principais delas são as palavras 'enigma', 'mistério' e 'hieroglifo'. Já em Malina, a palavra 'Geheimnis' cumpre a mesma função e emerge em diversos episódios como 'die Geheimnisse der Prinzessin' ou 'das Briefgeheimnis' (III,243). O mistério também é o tema de uma conversa entre a narradora e Malina sobre a descrição do espaço sideral feita por um astronauta:

"Die Menschen ändern sich nicht so sehr. Irgend etwas ergreift sie immer, wenn es nur endlos oder unvorstellbar oder unergründlich ist, von tiefen Schwarz, sie spazieren im Wald oder gehen im Weltraum mit ihrem eigenen Geheimnis in einem Geheimnis herum" (III,286-287).

Essa ênfase no enigmático nos leva a considerar a afinidade de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann com o espírito anti-clássico do Maneirismo que floresceu no século XVI e XVII. Alguns estudos que aproximaram a obra de Ingeborg Bachmann do Romantismo (Ruth Röhl, Robert Steiger) e a obra de Clarice Lispector do Barroco (Gilda de Mello e Souza, Olga de Sá, Solange Ribeiro de Oliveira) parecem antes reforçar do que negar a pertinência dessa aproximação. O Romantismo, com sua valorização da subjetividade, faz dele o período em que,

descontando-se a época atual, as tendências maneiristas afloraram de forma mais intensa. Quanto ao Barroco, além de ter sido influenciado pelo estilo maneirista, ele tem sido freqüentemente confundido com este.

Arnold Hauser, contudo, faz uma distinção importante entre esses dois estilos e considera que descrever uma obra maneirista como barroca é desviar a atenção para os seus componentes emocionais e retóricos, negligenciando o impacto de seus elementos intelectuais e subestimando o significado de sua natureza problemática, complexa e paradoxal. A valorização do mistério - "wo kein Geheimnis war, wird nie etwas zu finden sein" (III,35) e a insistência em demonstrar a natureza ambígua e enigmática de tudo - "a explicação de um enigma é a repetição do enigma" (86) - são elementos que traem a tendência maneirista em *PSGH* e *Malina*. A predileção por certos temas e palavras também aponta na mesma direção: "Das Wort Hieroglyphe gehört, wie die Wörter Labyrinth, Rätsel, Wunder, Spiegel, Zeit, Uhr, Tod usw. zu den bevorzugten im Wortschatz der Manieristen" (Hocke, 1977, 40).

Além disso, importantes fenômenos descritos como metaficcionalis foram prática corrente entre os maneiristas. Analisando algumas dessas características, Arnold Hauser parece fazer um resumo do estilo de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann: intelectualismo e irracionalismo, predileção por contrastes e contradições insolúveis, gosto pelo difícil e paradoxal, antagonismo

irreconciliável entre civilização e natureza, homem e seu ambiente. O estilo, marcado pelo uso de oxímoros, exageros e imagens, flerta com o abismo, o colapso, o desastre. O acúmulo de metáforas, comparações, antíteses e jogos de palavras correspondem à justaposição um tanto quanto arbitrária de aspectos insólitos e surpreendentes. Da permanente hesitação entre duas alternativas advém uma sensação de incerteza e desconforto. Para o maneirista, não há conciliação possível entre o mundo interior e o exterior. Há nas obras uma falta de uniformidade quanto à composição, que se desdobra em partes mais ou menos independentes. Ao lado da falta de consistência formal, a repetição de temas e situações, apresentando diferentes variações da mesma coisa, revelam a instabilidade e inconstância que estão na essência de todas as coisas. Também no que diz respeito ao leitor, ao comentar a diferença estabelecida pelo maneirismo entre o plano em que se move a obra de arte e o plano do espectador, Hauser diz que tudo em uma obra de arte que leva em conta o espectador destrói a totalidade da ilusão e recorda sua ficcionalidade. Em outras palavras, lembra ao espectador a auto-decepção necessária para a experiência artística, adiantando portanto o que outros autores consideram como um dos recursos fundamentais da metaficção.

Como as criações da época maneirista, a obra de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann também encerra um alto grau de consciência artística, revelando uma profunda reflexão formal e teórica. Mas, de qualquer maneira,

atualizando dentro de suas obras essas características, a tendência maneirista das duas autoras permanece válida se considerada apenas como tendência. Isso não anula a especificidade de suas obras enquanto criações contemporâneas, genuínas de nossa época. Pois, como diz Ingeborg Bachmann em uma entrevista: "Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewusstseinslage und dieser veränderter Welt entsprechen" (GuI, 19).



## VI. Bibliografia

### 1. Obras de Ingeborg Bachmann

*Werke*, Band I - IV. München, Piper, 1978.

### 2. Obras sobre Ingeborg Bachmann

ANGST-HÜRLIMANN, Beatrice. *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen: Zur Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann*. Zürich, Juris, 1971.

ACHBERGER, Karen. "Beyond Patriarchy: Ingeborg Bachmann and Fairytales" in *Modern Austrian Literature*, vol. 18, 1985, p.211-222.

BARTSCH, Kurt. *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart, Metzler, 1988.

BEICKEN, Peter. *Ingeborg Bachmann*. München, Beck, 1988.

CARONE NETTO, Modesto. *Introdução à obra de Ingeborg Bachmann*. São Paulo, FFCL, USP, 1968 (Textos Modernos, VI).

DELPHENDAHL, Renate. "Alienation and Self-Discovery in Ingeborg Bachmanns Undine geht". In *Modern Austrian Literature*, vol. 18, 1985, p.195-210.

GEIER, Manfred. *Linguistische Analyse und literarische Praxis*. Tübingen, Narr, 1986.

HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann: das Werk*. Frankfurt/M, Athenäum, 1987.

KUNZE, Barbara. "Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der 'Legende' in Ingeborg Bachmann's Malina". In *Modern Austrian*

- Literature*, vol. 18, 1985, p. 105-119.
- NICOLAI, Ralf. "Themen Kafkas in Ingeborg Bachmann Das dreissigste Jahr und Ein Wildermuth". In *Kwartalnik Neofilologiczny*, v. 33, 1986, p. 129-136.
- PAUSCH, Holger. *Ingeborg Bachmann*. 2. überarb. u. erg. Aufl. Berlin, Colloquium, 1987.
- PILIPP, Frank. "Der Wahrheitsbegriff bei Kafka und Bachmann". In *Modern Austrian Literature*, vol. 24, 1991, p. 43-57.
- RAUCH, Angelika. "Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann". In *Modern Austrian Literature*, vol. 18, 1985, p. 21-38.
- RÖHL, Ruth. *A dimensão mitopoética na prosa de Ingeborg Bachmann*. São Paulo, FFLCH, USP, 1984 (Boletim nº 42).
- . "Uma poesia amarga de saudade". In *Folha de São Paulo*, 13 de março de 1987.
- . "Ingeborg Bachmann e a tradição romântica" in *Semana de Literatura Alemã Contemporânea*. São Paulo, USP, 1988 (caderno nº 1).
- SCHMID-BORTENSCHLAGER, Sigrid. "Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation". In *Modern Austrian Literature*, vol. 18, 1985, p. 39-52.
- STEIGER, Robert. *Malina: Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg, Winter, 1978.

### 3. Obras de Clarice Lispector

*Perto do coração selvagem.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1990, 14ª ed.

*O Lustre.* Rio de Janeiro, Agir, 1946.

*Laços de Família.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1978, 10ª ed.

*A maçã no escuro.* Rio de Janeiro, José Álvaro, 1964, 2ª ed. rev.

*A paixão segundo G.H.* Edição crítica. Benedito Nunes (Coord.). Paris, Association Archives, Brasília, CNPq, 1988.

*A legião estrangeira.* São Paulo, Siciliano, 1996, 14ª ed.

*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.* Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, 4ª ed.

*A descoberta do mundo.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992, 3ªed.

*A imitação da rosa.* Rio de Janeiro, Artenova, 1973.

*Água viva.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978, 3ª ed.

*A Hora de Estrela.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1992, 19ª ed.

### 4. Obras sobre Clarice Lispector

BRACK, Cristina G. "Experiência-limite e estrutura narrativa". Dissertação de mestrado apresentada na Universidade de São Paulo em 1991.

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.
- CIXOUS, Hélène. "L'approche de Clarice Lispector" in *Poétique*, 1979, vol. 40, p. 408-419.
- . "Francesa divulga mistérios de Clarice" in *O Estado de São Paulo*, 27 de outubro de 1996.
- 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. cit., p. 161-195.
- LOBO, Luiza. "A Paixão segundo G.H. in *Clarice Lispector: a bio-bibliography*. Westport, Greenwood Press, 1993., p.113-115.
- MARTING, Diane E. (ed.) *Clarice Lispector: A Bio-Bibliography*. Ed. cit.
- NUNES, Bendito. *O dorso do tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- . *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, Quíron, 1973.
- . "Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção" in *Remate de Males*, vol 9, 1989, p. 63-70.
- OLIVEIRA, Solange R. de. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1985.
- RUSSOTO, Márgara. "La narradora: Imágenes de la transgression en Clarice Lispector" in *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.

VARIN, Claire. "Clarice, olho-de-gato". In *Remate de males*, ed. cit., p. 55-61.

##### 5. Obras subsidiárias

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: romantic theory and the critical tradition*. London, Oxford University Press, 1971.

ALTER, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press, 1978.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994, 3ª edição.

BERMANN, Jeffrey. *Narcissism and the Novel*. New York, New York University Press, 1990.

BRUNEL, PICHOSIS, e ROUSSEAU. *Que é literatura comparada?* São Paulo, Perspectiva, 1995. Trad. C. Berrettini.

CASULLO, Nicolás (ed.). *La remoción de lo Moderno: Viena del 900*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris, Seuil, 1977.

EMRICH, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt/M, Athenäum, 1960.

FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel*. New Jersey,

- Princeton University Press, 1971.
- FREUD, Sigmund. "Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse". In *Studienausgabe*, Band I, Frankfurt/M, Fischer, 1982.
- . "Zur Einführung des Narzissmus". In *Studienausgabe*, Band III, ed. cit.
- . "O mal-estar na civilização". Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol XXI. Rio de Janeiro, Imago, 1974. Trad. sob a direção de J. Salomão.
- . "O 'Estranho'". Ed. cit., Vol XVII, 1976.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. Trad. P. da Silva Ramos.
- GASS, William. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo, Cultrix, 1971. Trad. E. A. Cunha.
- HAUSER, Arnold. *Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. Cambridge, Harvard University Press, 1965. Trad. E. Mosbacher em colaboração com o autor.
- HOCKE, Gustav René. *Die Welt als Labyrinth*. München, Rowohlt, 1977.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York, Methuen, 1984.
- . *A Theory of Parody*. (1ª ed. 1985). New York, Routledge, 1991.
- KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. São Paulo, Brasiliense, 1993, 14ª ed. Trad. M. Carone.
- KRAUSS, Werner. *Problemas fundamentais da teoria literaria*. Lisboa, Editorial Caminho, 1989. Trad. M. R. Sanches.

- LASCH, Christopher. *The Culture of Narcissism*. New York, Warner, 1979.
- MAGRIS, Claudio. "Ensayo sobre el fin" in *La remoción de lo Moderno*. Ed. cit., p. 39-45.
- NIETZSCHE, Friedrich. "Ecce Homo" in *Obras Incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. 2ª ed., São Paulo, Abril, 1978.
- . *Die Geburt der Tragödie*. Frankfurt/M, Insel, 1987.
- RANK, Otto. *Don Juan: Une étude sur le Double*. Paris, Denoël & Steele, 1932.
- RICARDOU, Jean. "La population des miroirs" in *Poétique*, 1975, vol. 22, p.196-226.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London, Methuen, 1984.