



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA**  
**CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**Ana Paula Parisotto**

**G.H., a paixão e o kitsch**

**Florianópolis**

**2024**

**Ana Paula Parisotto**

**G.H., a paixão e o kitsch**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, na linha de pesquisa em Teoria da Modernidade, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi.

**Florianópolis**

**2024**

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.  
Dados inseridos pelo próprio autor.

Parisotto, Ana Paula  
G.H., a paixão e o kitsch / Ana Paula Parisotto ;  
orientador, Artur de Vargas Giorgi, 2024.  
131 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós  
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Clarice Lispector, Kitsch, A paixão  
segundo G.H., Hipernodernidade. I. Giorgi, Artur de  
Vargas. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Ana Paula Parisotto

G.H., a paixão e o kitsch

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 15 de dezembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Susana Célia Leandro Scramim, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Djúlia Justen, Dra.  
Pesquisadora independente

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Literatura.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Artur de Vargas Giorgi, Dr.  
Orientador

Florianópolis, 2024.

## AGRADECIMENTOS

À universidade pública, por todo o aprendizado ao longo desses anos.

Às professoras e professores da educação básica, também pública, que acreditaram em mim e sempre me incentivaram a ler literatura, a questionar e a escrever.

À dona Neide, minha mãe, pelo amor incondicional, pela inspiração, e porque sem ela não existiria mestrado, graduação, escola, nada disso.

Ao meu pai, Deoclecio, por me acompanhar nas várias mudanças que precisei fazer durante o mestrado, carregando minhas coisas na carroceria pra cá e pra lá.

A toda a minha família, de sangue e de escolha, pelo amor e pelo apoio de sempre.

Ao meu orientador, Artur, por aceitar essa parceria e por me ajudar a fazer conexões preciosas. Agradeço especialmente pelas leituras atentas, pela generosidade e pela escuta.

Aos professores, colegas e amigos com quem cursei as disciplinas e com quem pude trocar ideias que enriqueceram meu trabalho.

À CAPES, por apoiar minha formação como pesquisadora através da bolsa de estudos.

*When I was a child, I caught a fleeting glimpse  
Out of the corner of my eye  
I turned to look, but it was gone  
I cannot put my finger on it now  
The child is grown, the dream is gone  
And I have become comfortably numb*  
Roger Waters

*Para que eu continue humana meu sacrificio será o  
de esquecer? Agora saberei reconhecer na face  
comum de algumas pessoas que — que elas  
esqueceram. Nem sabem mais que esqueceram o que  
esqueceram.*  
Clarice Lispector

## RESUMO

Este trabalho tem como principal objetivo propor uma leitura da personagem central de *A paixão segundo G.H.*, romance escrito por Clarice Lispector, investigando a transformação pela qual a personagem passa na narrativa, que altera sua atitude, e interpretando-a à luz do *kitsch*. Adota-se a concepção de que o *kitsch* é um comportamento sistemático, um fenômeno ligado à modernidade e à sociedade industrial, que se aliena do real, cobrindo-se com uma máscara e excluindo desprazeres e desconfortos, tendo como ordem própria, portanto, a beleza e a limpeza. A transformação da personagem central se dá no quarto da ex-empregada, assim, para o estudo, a atitude de G.H. é dividida entre o pré-quarto, ordenado, e o pós-quarto, caótico. Argumenta-se que a personagem, especialmente na situação pré-quarto, pode ser vista como reflexo de uma civilização alinhada ao *kitsch*. No estudo, são contemplados os primórdios do fenômeno, bem como suas implicações na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector. Kitsch. *A paixão segundo G.H.* Literatura brasileira. Hipermodernidade.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to propose an interpretation of the main character of *The passion according to G.H.*, a novel written by Clarice Lispector, investigating the transformation that the character goes through in the narrative, which alters her attitude, and interpreting it in light of *kitsch*. The conception adopted is that *kitsch* is a systematic behavior, a phenomenon linked to modernity and industrial society, which alienates itself from reality, covering itself with a mask and excluding displeasures and discomforts, having its own order, therefore, ruled by beauty and cleanliness. The transformation of the main character takes place in the ex-maid's room, so, for the study, the attitude of G.H. is divided between the pre-room, orderly, and the post-room, chaotic. It is argued that the character, especially in the pre-room situation, can be seen as a reflection of a civilization aligned with *kitsch*. The study covers the beginnings of the phenomenon, as well as its implications for contemporary times.

**Keywords:** Clarice Lispector. Kitsch. *The Passion According to G.H.* Brazilian literature. Hypermodernity.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	9
<b>Capítulo I</b>	14
<b>Ordem ou caos: divisão</b>	14
1. Ordem: o apartamento me reflete	19
Limpeza e beleza: a ordem do kitsch	22
2. Caos: o quarto com sua barata secreta	42
A perda do mundo	45
<b>Capítulo II</b>	68
<b>Caos e ordem: coexistência</b>	68
As máscaras	86
(Hiper)modernidade, (neo)kitsch e as repetições	90
O kitsch bidimensional	100
Os olhos dos pobres e o olhar de Janair	105
Clarice é pop	113
<b>Considerações finais</b>	126
<b>Obras citadas</b>	128



## Introdução

Clarice apareceu na minha infância na forma do livro *Felicidade clandestina*, que emprestei da biblioteca da escola, cuja chave eu tinha uma cópia, por ser a única aluna que ia todas as tardes naquele lugar. Passava lá todos os dias, assim como a personagem do conto que dá nome ao livro ia todo dia à casa da filha do dono de uma livraria e proprietária do livro que ela queria tanto pegar emprestado. Por causa dessa coincidência, senti que aquele conto me dizia, que ele era capaz de me ler. Era um caso comum, em que a ficção parecia mais confortável, ou mais encantadora, do que a vida, então eu tentava ler a vida como se ela fosse uma obra de ficção.<sup>1</sup> A arte imitava a vida ou vice-versa. Aquele era o meu *kitsch*, a imaginação da menina devoradora de histórias adiando a leitura, de tanto êxtase, para ir comer pão com manteiga; depois ela sentada na rede com o livro, como se tivesse a posse do tesouro viking de Galloway.

Eu mesma imitava a menina, sentava na rede lendo os contos de Clarice, preciosíssimos. Meu *kitsch* estava na sensação de que o livro podia me salvar e me proteger de tudo, assim como o *kitsch* da personagem Sabina de *A insustentável leveza do ser* está na visão de um lar sossegado, doce e harmonioso. Anos mais tarde, pesquisando sobre a famosa escritora Clarice Lispector, eu descobriria que aquela história narrada em *Felicidade clandestina* era um episódio de sua própria infância. “Entre as leituras de Clarice, então, encontram-se Reinações de Narizinho, de Monteiro Lobato, que pedira emprestado a Reveca, sua colega de escola e filha de Jacó – não sem antes ter de insistir muito para obter a obra, episódio que será narrado no conto *Felicidade clandestina*”<sup>2</sup>.

A primeira vez que li *A paixão segundo G.H.*, não gostei. Talvez pelo contexto de exaustão em que o li: era uma das leituras obrigatórias, de uma entre tantas disciplinas que eu estava cursando no segundo ano da graduação em Letras. Era uma correria frenética para ler quase dois livros por semana (tentando encaixar aqui e ali o que eu queria ler por gosto mesmo) e dar conta de todos os trabalhos, entre inglês, linguística e literatura. Então não senti o elemento da magia da leitura, do romance que me apareceu por acaso etc. Porque aquele livro era fruto do cotidiano, veio no horário industrial, num ônibus lotado às 7h da manhã. E como ser humano que sou, assim como G.H., eu queria temperar aquele tédio, queria o elemento artificial e montado que me faria transcender.

---

<sup>1</sup> Caso citado por Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

<sup>2</sup> GOTLIB, Nádya Battella. Memória seletiva - A descoberta do mundo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 10.

*A paixão segundo G.H.* estava na minha estante no ano em que a pandemia de Covid-19 chegou no Brasil, e eu, naturalmente, estava em casa, olhando para ele algumas vezes por dia. Pensei que não era possível que eu não gostasse mesmo daquele livro, era Clarice quem assinava, afinal, a mulher que tinha escrito sobre a galinha de domingo; sobre a felicidade de tomar banho de mar em jejum; sobre ir ao Jardim Botânico somente para ver, para sentir, para viver. Não era possível. Então resolvi que deveria dar uma segunda chance, e aí dessa vez bateu magia, bateu *kitsch*, bateu tudo. Bateu aquela sensação do meu eu criança, de que aquelas palavras poderiam me salvar. Salvar do quê eu não sei bem, talvez do mundo ao meu redor que não correspondia às minhas idealizações romanescas? O *kitsch* estava mais no meu ato de leitura, na minha ideia de beleza da literatura, e não no enredo de Clarice. Eu sempre tive o *kitsch* dentro de mim, só não sabia dar nome à coisa antes de ler *A insustentável leveza do ser*. O irônico é que li o romance de Kundera no mesmo ano em que li o de Clarice, e amei o primeiro — por que não era leitura obrigatória? Depois da releitura, eu percebi que gostava muito mais do livro de Clarice (sem hierarquia de valor literário, digo isso me baseando somente em meu gosto pessoal).

E eu mesma tenho uma história com baratas, que transformei em *kitsch*, para que ela tivesse sentido, ficasse bonita e sentimental. Como G.H., e outras milhões de pessoas, sempre tive muito nojo de baratas, o nojo era tão extremo que se transformava em medo. Toda vez que aparecia uma delas voando para dentro de casa, eu corria e gritava pra minha mãe, que matasse aquele negócio, que eu não podia nem ver. Pois bem, foi assim na infância e na adolescência. Por volta dos vinte anos, saí da casa do interior e fui morar numa capital, sozinha. Não deu uma semana pra uma barata entrar pela janela do quarto de pensão para onde eu tinha ido morar. Lá estávamos eu e uma barata num quarto, como ocorreu com G.H., só que ao contrário da narrativa, no meu caso tudo aconteceu muito rápido. Meu instinto natural foi o de gritar, e em menos de um segundo lembrei que não tinha mais por perto uma mãe matadora de baratas, então em vez de correr, eu matei. Nem acreditava no que tinha acontecido, mas desde então passei a matar as baratas que aparecem no meu quarto, e essa é a história de como transformei a barata no símbolo da minha passagem para a vida adulta.

Nessa segunda vez que li *A paixão segundo G.H.*, vi na imagem da barata e de G.H. a minha própria história *kitsch* dos meus vinte anos. Porém, além de me ver, eu vi a outra. Na faculdade de Letras, eu aprendera a enxergar também o outro na literatura, a não ler somente procurando a mim mesma, procurando identificação. Acho que estou longe de me identificar

com quem G.H. é, mas eu a entendo<sup>3</sup>. Temos o humano em comum, e mesmo que ela seja uma pessoa fictícia, compartilhamos dessa condição humana, que traz em sua essência o *kitsch*, um fenômeno que nos ronda desde a modernidade. O ser humano é a coisa que mais me instiga há vários anos, e acho que foi isso que me fez querer estudá-lo através da cultura, da literatura, da psicanálise e também do *kitsch*, todos elementos que criamos no decorrer da nossa longa história como humanidade.

Dito isso, passo a adicionar as informações mais técnicas, e para começar a falar das questões norteadoras do trabalho, adiciono uma citação, que pode parecer apenas frase de efeito, mas que, na verdade, diz muito sobre esta dissertação e sobre nós, os seres humanos: “nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, o kitsch faz parte da condição humana”<sup>4</sup>. Sob essa perspectiva, argumento que o ser humano tem uma tendência a envolver o mundo natural em sua humanização, para atribuir-lhe significado e valor estético.

A partir disso, proponho uma leitura da mudança de atitude que desorganiza a vida da personagem central em *A paixão segundo G.H.* Então este é, sim, mais um trabalho, dentre os tantos do Brasil e do mundo, sobre Clarice Lispector. Entretanto, creio gozar de um pouco de originalidade devido ao enfoque dado à leitura do romance em questão, a partir do fenômeno *kitsch*. Poucos pesquisadores seguiram por esse caminho, um deles foi Franco Junior, que ligou o fenômeno à escritora em sua dissertação (1993) e em sua tese (2000). Partirei da definição usada por ele para fazer minha análise especialmente no capítulo I.

Minha hipótese central é a de que a organização excessiva que caracterizava a vida pré-quarto<sup>5</sup> de G.H. pode ser entendida como uma construção *kitsch*, cuja estética se manifesta em discursos e produtos culturais, transmitindo ideologias que influenciam a criação de valores culturais da sociedade. Assim, argumenta-se que a personagem pode ser vista como reflexo de uma sociedade alinhada ao *kitsch*. Entre as perguntas que norteiam a pesquisa estão: por que não é possível evitar por completo o *kitsch*?; por que o *kitsch* faz parte da condição humana?

O capítulo I está dividido em duas partes. Aliás, a divisão é a grande chave deste primeiro capítulo, pois dividi a personagem entre a G.H. pré-quarto/pró-ordem, e a G.H. pós-quarto, após o caos da mudança de atitude. Na primeira parte, *Ordem: o apartamento me reflete*, abordo características de sua personalidade, e como elas ecoam em seu apartamento, o

---

<sup>3</sup> É como diz Calvino (1991) em *Por que ler os clássicos*: “o ‘seu’ clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.”

<sup>4</sup> KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 251.

<sup>5</sup> Ou seja, seu entendimento e sua atitude antes de sofrer a transformação pela qual passou no quarto de Janair.

ambiente onde a história se desenvolve; amparada por Simmel<sup>6</sup> e Freud<sup>7</sup>, comparo a personagem com a civilização, e escrevo sobre os dois tipos de alegria presentes na obra. Além disso, apresento a origem do termo *kitsch*, menciono alguns teóricos proeminentes na história dos estudos sobre o fenômeno e abordo o conceito *kitsch* nas definições de Kundera<sup>8</sup> e de Franco Junior<sup>9</sup>, essenciais para este trabalho. Também escrevo sobre os efeitos da *repetição*, usada como recurso técnico por Clarice na narrativa, e suas relações com conceitos relacionados ao *kitsch*, como *réplica* e *reprodução*.

Na segunda parte, intitulada *Caos: o quarto com sua barata secreta*, escrevo sobre perdas, causadas pelos discernimentos súbitos que G.H. acaba tendo no quarto de Janair, e analiso a relação entre a ex-empregada e a personagem central, além de abordar os dois tipos de mundo presentes na narrativa. Disserto sobre a imagem do deserto, metáfora do quarto, e sobre semblantes e mascaramentos, baseando-me em Badiou<sup>10</sup>. Ademais, relaciono as atitudes da personagem com Eros e Tânatos, com base em Rosenbaum<sup>11</sup> e Freud<sup>12</sup>, e estabeleço ligações entre a barata em Lispector e o abjeto para Kristeva<sup>13</sup> e Foster<sup>14</sup>.

O capítulo II, ao contrário do primeiro, traz uma coexistência de opostos: a ordem e o caos. Nesse espaço, privilegio aspectos mais benéficos do *kitsch*, expondo sua ambivalência e como ela pode ser observada em nosso comportamento individual, no nível micro, e da sociedade, em nível macro. Assim, escrevo sobre o *kitsch* como parte integrante da nossa existência humana, gerador de conforto e alento; sobre a ideia de *máscara* para Caillois<sup>15</sup>, como algo que inebria e liberta; e a respeito do conceito de *réplica* na obra de Lispector, meu objeto de estudo, em comparação com a teoria crítica de Adorno e Horkheimer<sup>16</sup> e de Benjamin<sup>17</sup>,

---

<sup>6</sup> SIMMEL, Georg. *A tragédia da cultura*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2020.

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

<sup>8</sup> KUNDERA, *op. cit.*

<sup>9</sup> FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. In: *Stylos - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, São José do Rio Preto, 1(1), 2000, pp. 9-33.

<sup>10</sup> BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

<sup>11</sup> ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 261-279.

<sup>12</sup> *Ibidem.*

<sup>13</sup> KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror - An Essay on Abjection*. Tradução de Leon Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

<sup>14</sup> FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

<sup>15</sup> CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

<sup>16</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Tradução de Julia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 169-214.

<sup>17</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Editora Abril, 1975.

além de Buck-Morss<sup>18</sup>, que analisa o célebre ensaio de Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

Ainda no capítulo II, faço uma análise do *neokitsch* a partir do conceito de hipermodernidade, utilizado por Lipovetsky e Serroy<sup>19</sup>, além de apresentar a ideia do *kitsch* bidimensional, que funciona entre o visível e o velado. Ademais, estabeleço aproximações entre um poema de Baudelaire e o romance de Clarice e, por fim, traço relações entre *kitsch* e cultura pop, examinando como a figura da escritora Clarice Lispector foi apropriada pelo universo pop/*kitsch* e virou um ícone pop do século XXI, sendo retratada, por exemplo, em memes, conforme descrito no estudo de Figueiredo e Barretto<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, ago./dez. 1996, pp. 11-41.

<sup>19</sup> LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>20</sup> FIGUEIREDO, Carolina Dantas de; BARRETTO, Anderson Gomes Paes. A Hora da Estrela Virtual: leitura, literatura, reapropriação e remix de Clarice Lispector nas redes sociais. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 4, n. 2, 2015, pp. 89-98.

## Capítulo I

### Ordem ou caos: divisão

A obra *A paixão segundo G.H.* foi escrita em apenas alguns meses de 1963, ano em que Clarice Lispector, depois da oficialização de sua separação conjugal e da divisão dos bens, comprou o apartamento 701 de um prédio, ainda em construção, na rua Gustavo Sampaio, 88, no Leme, Rio de Janeiro. Ela entregaria a obra a Fernando Sabino e Rubem Braga para publicação na Editora do Autor, de propriedade de ambos, em 1964.<sup>21</sup>

O livro apareceu após um grande período de aridez, em que Clarice passou oito anos sem conseguir escrever. Ela havia iniciado seu processo de separação conjugal em 1959; a vida de relações sociais que levava naquele período, motivada pela função diplomática do marido (com quem estava casada desde 1943), começava a dar indícios de esgotamento: “constituía-se em lenta e prolongada tortura, que a esmagava e a derrubava numa sensação de apatia, de descolamento de si e de perda de contato com a própria potência.”<sup>22</sup>

Após passar quase duas décadas fora do país, Clarice Lispector retorna ao Brasil em 1959, e encontra seu país “florescendo numa exuberância juvenil, em meio a uma efervescência cultural que abrangia todas as áreas da vida nacional”<sup>23</sup>. Daquele ano em diante, excetuadas as breves excursões que faria para outros lugares, Clarice passaria o resto da sua vida no Brasil. Moser escreve que, para os brasileiros, os dez anos que se seguiram ao suicídio de Vargas (ou seja, a partir de agosto de 1954) “são lembrados como uma idade de ouro, uma era sem precedentes, e jamais repetida, de confiança nacional.”<sup>24</sup> Tudo era “novo”: o Cinema Novo, com filmes emblemáticos como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; a Bossa Nova, que consagrou nomes como João Gilberto, Nara Leão e Tom Jobim; a moderníssima nova capital do país, Brasília<sup>25</sup>, sendo construída no planalto central.

É importante frisar, entretanto, que em meio a essa euforia cultural e social, havia também muitos excluídos. Lembremos que cerca de metade da população ainda era

---

<sup>21</sup> GOTLIB, *op. cit.*

<sup>22</sup> WISNIK, José Miguel. Diagramas para uma trilogia de Clarice. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, jul./dez. 2018, p. 284.

<sup>23</sup> MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 236.

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> Clarice Lispector, inclusive, escreveu as crônicas *Nos primeiros começos de Brasília* (1962), *Brasília de ontem e de hoje* (1972) e *Brasília: esplendor* (1974) após visitas à cidade.

analfabeta<sup>26</sup> e que o Brasil ainda era um país essencialmente rural<sup>27</sup>, apesar de a urbanização ter se intensificado naquela década. Foi uma época de transição, em que, devido a fatores como a mecanização do campo e a industrialização, houve um acentuado êxodo rural e, conseqüentemente, um crescimento acelerado e desordenado das cidades. A macrocefalia urbana gerou uma distribuição desigual das pessoas no espaço, o que acarretou na formação de favelas. Essas desigualdades foram retratadas na arte, em exemplos como: o filme *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, que é considerado a obra inspiradora do Cinema Novo; *Quarto de despejo* (1960), livro no qual Carolina Maria de Jesus, com lugar de fala, retrata sua vivência na antiga favela do Canindé, em São Paulo, de 1955 a 1960; e o próprio romance *A paixão segundo G.H.* (1964), com a personagem Janair.

Esse clima misto de euforia e de denúncia favoreceu a recepção ao romance de Clarice. O fato de ela ter se tornado uma espécie de instituição nacional no início dos anos 1960 também contribuiu para a recepção positiva da obra.

Em 1963 um jornalista podia escrever:

Clarice Lispector deixou de ser um nome e se tornou um fenômeno em nossa literatura. Um fenômeno com todas as características de um estado emocional: os admiradores de Clarice entram em transe diante da mera menção ao seu nome... E a grande autora de *Perto do coração selvagem* foi transformada num monstro sagrado.<sup>28</sup>

Conforme o crítico literário Alfredo Bosi<sup>29</sup>, a partir de *A maçã no escuro* (1961), a obra de Clarice tem sido situada junto com Guimarães Rosa, no centro da nossa ficção de vanguarda. Pouco antes de escrever *A paixão segundo G.H.*, inclusive, Clarice havia sido convidada para proferir uma conferência com o tema *Literatura de vanguarda no Brasil*, no XI Congresso Bienal do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana, realizado na Universidade do Texas, em Austin, nos Estados Unidos<sup>30</sup>. Para Bosi, a escrita de Clarice é vanguarda no sentido de que inaugura a ficção suprapessoal, “valendo-se do verbo ‘ser’ e de construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem”<sup>31</sup>. Assim, a escritura de Clarice Lispector carrega sintomas de uma crise ampla, que inclui a crise da fala narrativa, que passa a ser afetada por um estilo ensaístico e indagador,

---

<sup>26</sup> Dados do IBGE. Disponível em: <<https://g1.globo.com/brasil/noticia/2011/11/ibge-indica-que-analfabetismo-cai-menos-entre-maiores-de-15-anos.html>>. Acesso em: 18 out 2023.

<sup>27</sup> A população urbana ultrapassaria a população rural somente na metade da década de 1960.

<sup>28</sup> MOSER, *op. cit.*, p. 243.

<sup>29</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

<sup>30</sup> GOTLIB, *op. cit.*

<sup>31</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 425.

e também a crise da personagem-ego, “cujas contradições já não se resolvem no casulo intimista, mas na procura consciente do supra-individual.”<sup>32</sup>

No capítulo dedicado a Lispector em sua história concisa a respeito da literatura brasileira, Bosi dá destaque ao objeto de estudo deste trabalho, *A paixão segundo G.H.* De acordo com o crítico, a obra toda é um romance de educação existencial, pois nela há “um contínuo denso de experiência existencial. E, no plano ontológico, há o encontro de uma consciência, G.H., com um corpo em estado de neutra materialidade, a massa da barata.”<sup>33</sup> Nesse sentido, a narradora-personagem ultrapassa a repugnância oriunda de um *eu* demasiadamente humano e alcança o contato, a comunhão de si mesma com o inseto.

A paixão (*pathos*) do ser que pensa é necessariamente sofrimento, na medida em que deve atravessar até o âmago a náusea do contato, assim como *Agapé*, que é amor de caridade, só se realiza baixando ao humilde, o objeto-abjeto, para assumi-lo e compreendê-lo. Contrariamente a Eros, que se inflama só quando ascende à fruição do que é belo.<sup>34</sup>

G.H. é consciente de que a repugnância pela materialidade neutra vem de sua profunda humanização, mediada pela cultura. “Só tenho nojo do rastejar de crocodilos porque não sou crocodilo.”<sup>35</sup> Conforme aprofundaremos mais adiante, seu desejo é complexo e paradoxal: por um lado, ela busca a comunhão; por outro, quer manter a diferenciação, a distância, pois o nojo lhe parece essencial, assim como a terceira perna. Continua G.H., “mas o nojo me é necessário assim como a poluição das águas é necessária para procriar-se o que está nas águas. O nojo me guia e me fecunda.”

Bosi cita o antropólogo Lévy-Bruhl, que propôs a diferença entre a *mente primitiva* e a *mente civilizada* em termos de *participação* para a primeira e *distância* para a segunda. Na mente civilizada, o outro é sempre objeto de medo ou de desejo, de conhecimento ou de mistério; já na primeira mente, ao contrário, existe uma *integração* entre os pólos. Como veremos adiante, é justamente ao primitivo — ao vazio primitivo do Caos — que G.H. procura, no quarto, retornar. Para Bosi, a integração entre pólos extremos é uma conquista árdua que caracteriza todo o projeto estético da obra clariciana.

Basta ler as obras que precederam *A Paixão* para acompanhar a lenta redução operada: dos fragmentos em que se estilhaçava a intuição da escritora à unidade da consciência que se esforça por transmitir os momentos da sua iluminação. Termo que

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 426.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 425.

<sup>35</sup> LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 113.



parecerá místico, mas que é justo empregar aqui, pois tem o selo da iluminação religiosa aquele reconhecimento súbito de uma verdade que despoja o *eu* das ilusões cotidianas e o entrega a um novo sentido da realidade.<sup>36</sup>

De acordo com Berta Waldman<sup>37</sup>, a escrita de Clarice pende para o pólo da sensibilidade, uma vez que a escritora disse, por diversas vezes, que deveria ser entendida com o corpo, pois com o corpo escrevia. Clarice Lispector é uma autora cujas personagens carregam como traço comum a *paixão pela existência*, temática que também está presente no modo como a própria escritora se relaciona com o texto, pois ela escreveu até a sua morte, embora se debatesse entre o desejo de simplesmente viver e a desilusão e alegria dolorosa que a atividade literária lhe proporcionava.

Raúl Antelo observa que Clarice, em anotação, registrou existirem dois tipos de vida. “Dois modos’, dois centros: uma vida imediata (ou ativa: o Bem) e uma vida da escritura (ou passiva: o Mal), em que as imagens “se escrevem ao mesmo tempo em que são sentidas”<sup>38</sup>. Para Antelo, a imagem do ser da escritura, passivo, é a imagem *imitada e repetida*, “o mundo de mimetismo da Pantomima”. É possível traçarmos um paralelo entre esses dois modos e os dois tipos de vida sobre os quais G.H. escreve (que serão abordados adiante), nesse sentido, o ser passivo seria o ser que *vive a própria vida*, enquanto que o ser ativo, seria o que *vive a vida*.

Em carta a Olga Borelli, citada por Waldman, Clarice se diz desiludida com a escrita, pois escrever não lhe trouxe o que ela queria, isto é, paz. Sua literatura, não sendo de forma alguma uma catarse ou algo que lhe faria bem, não lhe servia como meio de libertação. E então após essa constatação ela debate-se, talvez escolha apenas não mais escrever para aprofundar a vida em si; talvez esse aprofundamento de vida a leve de novo a escrever.

Embora nervoso, sensual e cheio de ângulos, o texto de Clarice, como todo texto, reduz necessariamente a paixão à razão. Escrever afasta quem escreve do coração pulsante da vida não refletida. Ou se escreve ou se vive. Ou escrever é viver? Esse é o conflito de Clarice e também o de suas personagens.<sup>39</sup>

Esse é, por exemplo, o conflito de G.H., o da narradora de *Água viva*, e também o de Joana, em *Perto do coração selvagem*. Conflito que Joana identifica, mas não resolve: “pegou num lápis, num papel, rabiscou em letra intencionalmente firme: ‘a personalidade que ignora a si mesma realiza-se mais completamente’ Verdade ou Mentira?”<sup>40</sup>. Em G.H., a narradora tenta

---

<sup>36</sup> BOSI, *op. cit.*, p. 425.

<sup>37</sup> WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

<sup>38</sup> ANTELO, Raúl. Só centros: elipses. *Revista de estudos literários latinoamericanos*, n. 1, ano 1, 2014, p. 9.

<sup>39</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 31.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

contar o que viveu a um interlocutor hipotético, porém, ao mesmo tempo, escreve que o ato de viver não é relatável. Ela experencia um conflito entre *viver a vida* (entregar-se ao neutro, ao nu e ao tedioso) e *viver a própria vida* (enfeitada e mediada por sua humanização).

Mas é que isso, no plano humano, seria a destruição: viver a vida em vez de viver a própria vida é proibido. É pecado entrar na matéria divina. E esse pecado tem uma punição irremediável: a pessoa que ousa entrar neste segredo, ao perder sua vida individual, desorganiza o mundo humano. Também eu poderia ter deixado minhas sólidas construções no ar, mesmo sabendo que elas eram desmanteláveis — se não tivesse sido pela tentação. E a tentação pode fazer com que não se passe à outra margem.

Mas por que não ficar dentro, sem tentar atravessar até a margem oposta? Ficar dentro da coisa é a loucura. Não quero ficar dentro, senão a minha humanização anterior, que foi tão gradual, passaria a não ter tido fundamento.<sup>41</sup>

A pessoa que ousa desorganizar sua vida individual acaba por desorganizar o mundo humano, ou seja, o ser que dá o primeiro grito acaba despertando outros seres que também gritarão. “Se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência — a existência de quê? a existência do mundo”<sup>42</sup>. Nesse sentido, há em G.H. um conflito entre gritar ou não gritar; conflito este que parece se resolver em *Água viva*, o livro que, antes de ganhar o título que de fato foi para publicação, tinha sido chamado de *Objeto gritante*<sup>43</sup>.

Se G.H. hesita, a narradora de *Água viva* já atingiu o impessoal, o it essencial, e escreve ao correr das palavras, no presente, pois, em suas palavras, só sabe ir dizendo e fazendo<sup>44</sup>. “Não sei como captar o que acontece já senão vivendo cada coisa que agora e já me ocorra e não importa o quê. Deixo o cavalo livre correr feroso de pura alegria nobre. Eu, que corro nervosa e só a realidade me delimita”<sup>45</sup>. A personagem, entretanto, não está livre do conflito *viver/escrever*, uma vez que seu contato com o it essencial é limitado pela linguagem. “São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras”<sup>46</sup>. E ela sente um mal-estar oriundo da constatação de que o êxtase não cabe na vida cotidiana, sendo necessário esquecê-lo.

---

<sup>41</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 143.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>43</sup> GOTLIB, *op. cit.*

<sup>44</sup> Vale destacar que esse “só saber ir dizendo e fazendo” é, no entanto, calculado. Trata-se de um efeito do texto, do resultado de um projeto estético.

<sup>45</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973, p. 84.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 111.

## 1. Ordem: o apartamento me reflete

Depois de *A paixão segundo G.H.* surgir de supetão como um livro inteiro, Clarice retoma sua rotina, passando a trabalhar todos os dias. A partir dessa narrativa, a obra clariciana passa a ser atentamente examinada pela crítica ligada a questões filosóficas. A obra traz questionamentos acerca dos limites da linguagem, e traz também um embate social entre a personagem central e sua ex-empregada doméstica. Conforme Waldman<sup>47</sup>, é o primeiro romance de Clarice escrito em primeira pessoa, onde a narradora conta um acontecimento epifânico a um interlocutor imaginário, representado pelo pronome “tu”. É nessa narrativa também que a escritora se dirige ao leitor pela primeira vez, logo na epígrafe — que ela intitula *A possíveis leitores*:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente — atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil, mas chama-se alegria.<sup>48</sup>

Para Benedito Nunes, *A paixão segundo G.H.* é um “texto de estrutura circular reiterativa”<sup>49</sup>, em que a repetição domina como processo. Mariângela Alonso adiciona que a narrativa tem “um efeito de circularidade ao modo de uma espiral”<sup>50</sup>, por conta da *repetição* usada como recurso técnico, onde, nos trinta e três capítulos, cada última frase de um capítulo é repetida no início do capítulo seguinte. A repetição de frases, segundo a autora, cria um efeito alucinatório constante, que sugere o movimento mítico do eterno retorno: as frases retornam e demarcam o impulso funcional da narrativa, que ao mesmo tempo avança e recua.

Esse movimento de avanço e recuo da narrativa reflete o comportamento da personagem G.H., que tem *insights*<sup>51</sup> dentro do quarto da ex-empregada e vê sua percepção de

---

<sup>47</sup> *Op. cit.*

<sup>48</sup> LISPECTOR, 2009, p. 5.

<sup>49</sup> NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140.

<sup>50</sup> ALONSO, Mariângela. *A geometria literária de Clarice Lispector*. Londrina: Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários, 2015, p. 411.

<sup>51</sup> Conforme Abel (2012), para Freud, o insight é uma compreensão interna; e “para Lacan, o insight é a experiência psicológica de uma operação intelectual que define bastante corretamente o “instante de ver”, seguido, na sua concepção, pelo tempo de compreender e pelo momento de concluir, os três tempos que constituem o tempo lógico (Lacan, 1973 [1964]). O instante de ver ocorre quando há uma sutura, uma junção do imaginário e do simbólico.” Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1414-98932003000400005>. Acesso em: 02 nov 2023.

vida mudar subitamente, ao mesmo tempo em que sente medo dessa mudança e deseja fugir dela. O recurso técnico da repetição, que abordarei com mais detalhes no próximo subtítulo, também pode ser visto à luz de Foster, para quem “a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático”.<sup>52</sup> De acordo com Foster, uma das funções da repetição, como foi entendida por Freud, é repetir um acontecimento traumático de modo que ele se integre em uma economia psíquica. Além disso, esse recurso remete às ideias de Freud a respeito da *ordem*, ordem essa que ocupa um lugar especial entre as exigências culturais surgidas a partir da modernidade.

A ordem é uma espécie de compulsão de repetição que, uma vez estabelecida, resolve quando, onde e como algo deve ser feito, de modo a evitar oscilações e hesitações em cada caso idêntico. O benefício da ordem é inegável; ela permite ao ser humano o melhor aproveitamento de espaço e tempo, enquanto poupa suas energias psíquicas.<sup>53</sup>

O objetivo de G.H. desde o início da narrativa (tomando-a de modo linear) é *ordenar*. Ela, uma pessoa de casa e vida bem organizadas, entra no quarto da ex-empregada Janair com o intuito de organizá-lo. Porém, o que era para ser uma faxina se transforma numa travessia, o que G.H. encontra lá dentro cria uma *desordem* nela mesma. Ela questiona o modo de vida que levava até então e seu desejo se divide em dois: adora a nova desorganização, ao mesmo tempo que precisa da organização antiga. A repetição das frases a cada início de capítulo representa os resquícios da compulsão pela ordem de G.H., é a sua tentativa de permanecer ordenada e se proteger do real, ao mesmo tempo que aponta o mal-estar incurável ligado à pulsão de morte.

A ordem era sua alegria, sua felicidade. Uma alegria, entretanto, diferente da que Clarice menciona na epígrafe. A alegria da ordem é uma alegria fácil, não no sentido de se poder chegar com mais facilidade a ela ou de ela ser mais genuína, mas sim de ser uma alegria mais óbvia, mais montada. Segundo Freud, a finalidade e a intenção da vida de cada ser humano é bastante óbvia e revela-se por sua conduta: o que todos pedem e desejam alcançar é a felicidade, todos querem se tornar e permanecer felizes. “Essa busca tem dois lados, uma meta positiva e uma negativa; quer a ausência de dor e desprazer e, por outro lado, a vivência de fortes prazeres.”<sup>54</sup> A ânsia por evitar o desprazer e o sofrimento é o que nos traz ao *kitsch*. O que as pessoas buscam nele é justamente essa fuga do desprazer; procuram conforto na felicidade fácil e atrativa que o *kitsch* oferece. Assim, o *kitsch* está inserido no grupo de paliativos que Freud diz ser impossível dispensar. “A vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas

---

<sup>52</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 128.

<sup>53</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 36.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 21.

dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos. (“Sem ‘construções auxiliares’ não é possível”, disse Theodor Fontane).”<sup>55</sup>

A estética *kitsch* pode ser incluída nesse campo das construções auxiliares mencionado por Fontane. Como veremos no subcapítulo seguinte, através da análise da personagem G.H., o *kitsch* é uma *construção*, na medida em que representa algo organizado, que está pronto para ser consumido/utilizado/vivido. O *kitsch*, portanto, é *ordenado*, está no campo que, junto com a beleza e a limpeza, ocupa um lugar especial entre nossas exigências culturais, de acordo com Freud.

Antes de aprofundar as observações que ligam o romance de Lispector ao *kitsch*, farei uma breve sinopse da narrativa, de modo a elencar os pontos mais relevantes para o presente estudo. G.H. é uma artista abastada, que trabalha como escultora e mora em uma cobertura no Rio de Janeiro. Ela se encontra sentada à mesa do café da manhã quando resolve ir até o quarto da ex-empregada Janair, que acabara de se demitir, com o intuito de *limpá-lo* e *organizá-lo*. Chegando lá, G.H se depara com um *vazio excessivamente ordenado*, o branco do quarto sendo quebrado apenas por um desenho misterioso na parede (um contorno a carvão de uma mulher, um homem e um cão), desenho este que a faz especular sobre a visão que Janair tinha dela e sobre sua própria identidade.

Ela fica profundamente contrariada com aquela ordenação inesperada, não se dá por satisfeita, e então decide *organizar o que já estava organizado*, — é ao abrir a porta do guarda-roupa que outra personagem entra na narrativa: a barata. G.H. tenta matá-la, esmagando-a com a porta, mas a barata fica meio morta e meio viva, sua massa branca escorre para fora, e G.H. acaba provando dessa massa. Nesse acontecimento, que se inicia ao adentrar o quarto da empregada e culmina em comer a massa branca da barata, a personagem G.H. vive uma transição, com uma série de *insights*, que *desorganiza* sua vida.

G.H., naquela manhã, decidira fazer uma grande faxina em sua cobertura, a começar pelo quarto da ex-empregada, que supunha estar sujo e desordenado, *contrastando* com o restante do apartamento e com a concepção que G.H., até então, tinha de si própria. Assim, ela entra no quarto de Janair pela primeira vez depois de muito tempo e, ao receber aquela surpresa desconcertante logo na entrada — um ambiente limpo e cheio de luz, com um desenho em carvão cobrindo uma das paredes —, ela então é que se torna um *contraste*, um contraste de si mesma. G.H. se *desorganiza*, se *perde*, se *desorienta*:

---

<sup>55</sup>*Ibidem*, p. 19.

Eu me preparara para limpar coisas sujas, mas lidar com aquela ausência me desnor-teava. Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou.<sup>56</sup>

É importante que algumas considerações sejam feitas a respeito da personagem G.H., como, por exemplo, o fato de ela mal lembrar da ex-empregada Janair, evidenciado pela forma como se refere a ela, “aquela Janair”, “a estrangeira”, “a inimiga indiferente”. De início, G.H. não consegue nem se lembrar de seu rosto. É apenas quando entra em seu quarto, após sua demissão, que G.H. enxerga a existência real de Janair, o que acaba por provocar uma série de questionamentos. “Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado — ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara.”<sup>57</sup>

O quarto inesperadamente limpo, o desenho a carvão na parede, o gosto da barata, tudo isso provoca terremotos de alta magnitude em G.H. No dia seguinte, que é quando a narrativa é contada, vemos o quanto é difícil para a personagem transmitir aquele acontecimento, que a colocou frente ao insuportável. A pontuação — uma série de travessões — que abre o primeiro parágrafo da obra, indica-nos que a narrativa tateia, porque a palavra falta. “Ontem no entanto perdi durante horas e horas a minha montagem humana”<sup>58</sup>. Antes dessa perda, ela vivia uma vida bastante *organizada*, em um cenário idílico urbano: era uma mulher de classe social alta e seu lar era uma cobertura no Rio de Janeiro. “Uma casa bem montada, limpa e decorada. Uma vida igualmente bem montada.”<sup>59</sup>

### **Limpeza e beleza: a ordem do *kitsch***

*Estabilidade. Estabilidade. Não há civilização sem  
estabilidade social. Não há estabilidade social sem  
estabilidade individual.*  
*Aldous Huxley*

---

<sup>56</sup> LISPECTOR, 2009, p. 42.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>59</sup> EDLER, Sandra. A paixão segundo GH: Limite do humano? Escola lacaniana de psicanálise. Disponível em <<https://escolalacanianana.com.br/publicacoes/a-paixao-segundo-gh-limite-do-humano/>>. Acesso em: 06 set 2023.

A partir das considerações iniciais e dos pontos destacados na sinopse da narrativa, parto para a hipótese central desta dissertação: a de que a organização em excesso na qual G.H. percebe que vive é uma *construção kitsch*, ou seja, o resultado de uma idealização subjetiva e sentimental, influenciada pela cultura coletiva dominante, que exalta a beleza, a limpeza e a ordem, buscando o prazer acima de tudo e, assim, fechando os olhos para os desprazeres e para a sujeira do mundo. De acordo com Franco Junior<sup>60</sup>, o *kitsch* é “uma construção subjetiva arbitrária, ideológica, plena de falsos valores e representações preconceituosas sobre a realidade do mundo”. Partirei da definição do autor especialmente neste capítulo I para analisar o comportamento da personagem G.H.; o capítulo II abordará lados mais positivos do *kitsch*, pensando em sua necessidade para a condição humana.

Repousando aparentemente feliz no mundo colorido da beleza e da perfeição, o *kitsch* se caracteriza por um comportamento que prioriza as aparências e, por vezes, pretende ser o que não é. Assim, seu conceito espalha-se por diversos campos, como a estética, a cultura, a arte e a política. “É a ideia do ‘so-bad-it’s-good’ que faz do kitsch a arte da alegria e da embriaguez dos sentidos.”<sup>61</sup> No romance *A insustentável leveza do ser*, o escritor tcheco Milan Kundera aborda o *kitsch político* — uma derivação do *kitsch estético*, argumentando que o conceito possui um valor metafísico original, apagado com o tempo devido ao uso frequente do termo: “o kitsch, em essência, é a negação absoluta da merda. (...) o kitsch exclui de seu campo visual tudo o que a existência humana tem de essencialmente inaceitável.”<sup>62</sup>

O romance traz Sabina como uma das personagens principais, uma pintora tcheca que vive no contexto da ocupação soviética na Tchecoslováquia. Ela se sente repugnada “não tanto pela feiúra do mundo comunista, mas sim pela *máscara de beleza* com que ele se cobrira, isto é, o *kitsch* comunista.”<sup>63</sup> É mencionada a festa do Primeiro de Maio, onde as pessoas desfilavam com sorrisos estanques no rosto, como se quisessem provar que estavam de acordo com o que se esperava delas, essa festa se baseava no que o romancista chama de *acordo categórico com o ser*. As pessoas não entoavam “viva o comunismo”, mas sim “viva a vida”, e “era precisamente essa estúpida tautologia (“Viva a vida!”) que levava ao desfile até mesmo os que eram completamente indiferentes às ideias comunistas.”<sup>64</sup> Ou seja, o desfile era um espetáculo artístico, utilizado para convidar pessoas a também “celebrarem a vida”, a caminharem pelas

---

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>61</sup> BELTRÃO, Hallina; WAECHTER, Hans. Eu ♥ kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodóvar. *Infodesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 5(1), 2008, p. 36.

<sup>62</sup> KUNDERA, *op. cit.*, p. 244.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 245.

ruas de forma leve, alegre e colorida. Isso tudo enquanto o país estava sendo invadido por tropas estrangeiras. Esse era o ponto máximo do *kitsch* soviético; quem questionava os desfiles não estava indo contra o comunismo, mas sim contra a vida. Os que não participavam estavam em desacordo com a celebração da vida.

O *kitsch* surge no contexto da burguesia, dos novos ricos. Como fenômeno, populariza-se com a industrialização e com o nascimento da sociedade de consumo. A partir de algumas características que nos são dadas por Lispector sobre a personagem G.H., podemos supor que ela mesma é uma nova burguesa. No capítulo em que a barata entra em cena, G.H. discorre sobre o quanto esses insetos são antigos e isso a faz lembrar de sua infância pobre, com percevejos, goteiras, baratas e ratos. “Como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra.”<sup>65</sup> Não sabemos ao certo qual a faixa etária da personagem no momento em que a história acontece, porém, sabemos que ela foi pobre na infância e que, portanto, ascendeu socialmente, saltou de uma casa com goteiras e baratas para uma cobertura luxuosa.

O contexto de origem do *kitsch*, além de envolver a burguesia e a sociedade industrial, tem relação também com o surgimento da *cultura de massa*, cujo público-alvo é a “classe média”, que é convidada todos os dias, pelos meios de comunicação de cada época, a se portar de determinada forma e a comprar determinados produtos, ou seja, a consumir valores, ideologias, comportamentos e produtos, cuja motivação estética parte do *kitsch*.

Conforme Abraham Moles<sup>66</sup>, o termo apareceu por volta de 1860 em Munique, vindo de palavras como *kitschen* (em alemão, uma expressão que designa “fazer móveis novos com móveis velhos”) ou *verkitschen*, que significa trapacear, vender algo diferente do que havia sido combinado. Para Moles, portanto, o termo envolve uma negação do único, do verdadeiro, do autêntico. Partindo de um juízo de valor também negativo, o crítico de arte Clement Greenberg designa a estética *kitsch* como algo que desvia da “cultura maior”; nesse sentido, ele opõe o *kitsch* às vanguardas modernistas do início do século XX, chamando-o de retaguarda, uma cultura “destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão contudo ávidos pela diversão.”<sup>67</sup> Seu célebre ensaio *Vanguarda e kitsch* teve a primeira versão publicada em 1939, quando o conceito de globalização ainda não existia (viria a ser empregado

---

<sup>65</sup> LISPECTOR, 2009, p. 47.

<sup>66</sup> MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

<sup>67</sup> GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1984, p. 32.



somente por volta dos anos 1980, com a intensificação do fenômeno), dessa forma, Greenberg anteviu seu teor universal:

sendo mais um produto de massa da indústria ocidental, o kitsch realizou uma triunfante volta ao mundo, esmagando e desfigurando culturas nativas em cada país colonial [...] de tal modo que está prestes a se tornar uma cultura universal, a primeira cultura universal jamais vista.<sup>68</sup>

A estética *kitsch*, conforme Greenberg, “urbanizou as massas da Europa ocidental e da América e estabeleceu o que se chama de alfabetização universal.”<sup>69</sup> Com o termo “América” possivelmente o autor se referia aos Estados Unidos, porém, dada a influência que a cultura estadunidense exerce sobre a cultura latinoamericana e brasileira, mais próxima de nós, pode-se dizer que o *kitsch* urbanizou também as massas do Brasil.

É preciso frisar, entretanto, que ao falarmos em “estética kitsch” ou “estilo kitsch”, estamos apenas utilizando um dos suportes objetiváveis da atitude *kitsch*. Concordo com Moles quando ele escreve que “não se trata de um fenômeno *denotativo* semanticamente explícito, constitui um fenômeno *conotativo* intuitivo e sutil. Constitui um dos tipos de relação que o ser mantém com as coisas, *uma maneira de ser* muito mais que um objeto, ou mesmo um estilo.”<sup>70</sup> Nesse sentido, o *kitsch* é um fenômeno social que vai além de suportes como a estética e a arte, organizando-se mais como um estado de espírito que acaba se cristalizando em objetos.

Tanto Kundera, que aborda o *kitsch* político, como Greenberg e Moles, que escrevem sobre o *kitsch* estético, analisam o fenômeno a partir de seu lado negativo. Neste trabalho, não buscarei estabelecer qualquer hierarquia de valor ao discutir produtos artísticos, atitudes e comportamentos alinhados à estética *kitsch*. O que proponho é analisar seu lado positivo, pouco presente nas pesquisas, através de uma leitura da personagem G.H., sem deixar de abordar, entretanto, seu lado negativo. O *kitsch* possui uma ambivalência inerente, que, a depender da leitura que se faz dele, pode ter efeitos maléficos ou benéficos — ou ambos ao mesmo tempo.

Diferentemente do que escreve Greenberg, o *kitsch* não é apenas um produto destinado às massas, mais do que isso, ele é um comportamento que acaba sendo geral, que estimula as classes mais altas a excluírem de seu campo de visão tudo que lhes é indesejável: a miséria, a desigualdade, a alienação das classes médias e, retomando Freud, suas próprias pulsões. Nesse sentido, é um fenômeno inseparável da lógica moderna, na medida em que afeta a todos, todas

---

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> MOLES, *op. cit.*, p. 10.

as classes: a civilização que precisa reprimir seus impulsos por conta das expectativas da sociedade.

Clarice Lispector constrói a personagem G.H. como alguém que criou para si uma redoma, onde ela vive, em suas palavras, em “semiluxo”, separada do exterior por uma fina camada, alheia a tudo que se encontra do lado de fora:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas de meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. É bem mais que uma elegância. É um verdadeiro prazer: de lá domina-se uma cidade. Quando essa elegância se vulgarizar, eu, sem sequer saber por que, me mudarei para outra elegância? Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco; um aposento precede e promete o outro. Da minha sala de jantar eu via as misturas de sombras que preludiavam o living. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística.<sup>71</sup>

Em seguida, G.H. menciona seu círculo social, formado por pessoas que desvalorizam a cópia — uma ideia que se relaciona com a forma como Greenberg vê a arte *kitsch*: uma cópia que, devido a essa condição “não original”, não tem valor. Para a personagem, no entanto, a cópia está relacionada à beleza:

Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoas semi artísticas e artísticas em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre pareci preferir a paródia, ela me servia.<sup>72</sup>

O apartamento reflete o entendimento que G.H. tem de sua própria figura: uma réplica elegante. “Eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita”.<sup>73</sup> Nesse sentido, o local onde o romance se desenvolve assume uma função que vai além do espaço narrativo, o apartamento torna-se quase que uma personagem, uma extensão de G.H. Conforme ela vai relatando sua jornada pelos cômodos, da mesa do café em direção ao quarto, o leitor vai tomando conhecimento sobre características de sua personalidade, que têm direta relação com o ambiente onde a história acontece.

Há duas características que se sobressaem quando G.H. fala de si mesma, uma é o seu senso de ordenação e de limpeza, seu “talento de arrumar”; a outra é o seu aguçado senso de beleza, que por vezes é comentado com ironia, o tipo de ironia que usa aspas e se distancia do

---

<sup>71</sup> LISPECTOR, 2009, p. 29.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 30.

objeto: “quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim.”<sup>74</sup> Essas aspás, que G.H. usava em si mesma e na sua vida, lhe serviam como um faz-de-conta, nem verdade nem mentira, “uma vida inexistente me possuía toda e me ocupava como uma invenção.”<sup>75</sup>

Lembremos que o faz-de-conta, ou o “como se”, é uma questão fundamental para a arte a qual chamamos de ficção funcionar; conforme Umberto Eco<sup>76</sup>, a ficção *finje* dizer a verdade sobre o universo real, ou afirma dizer a verdade sobre um universo ficcional, nesse sentido, o leitor precisa fazer de conta que aquela é a “verdade” para se envolver com a história. O que G.H. faz, com as aspás, é expandir o “como se” para a sua vida “real” — assim como fez Dom Quixote, ao ver gigantes nos moinhos de vento. Para Waldman<sup>77</sup>, as aspás são uma imagem do que não é, assim, ser entre aspás é ser negativo, ser cópia, paródia de si mesma.

Uma menção ao senso de limpeza e de ordenação, dois aspectos conjugados, da personagem é feita já no primeiro parágrafo, quando ela diz que gostaria de poder chamar o que viveu de *desorganização*, porque assim poderia ter a segurança de se aventurar, sabendo que a qualquer momento poderia (e saberia como) escapar, bastava voltar para a *organização* anterior — seu contraponto seguro. “Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira. Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo.”<sup>78</sup>

Na mesa do café da manhã, G.H. fazia planos a respeito da arrumação do apartamento que ela faria naquele dia, e o prazer já começava no mero planejamento. Sua ideia era começar pelo quarto de Janair — que ela supunha estar muito sujo — e terminar na sala, onde ela deitaria no sofá para ler o jornal.

Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada. Depois, da cauda do apartamento, iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto que era o living, onde - como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã - leria o jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo.<sup>79</sup>

Neste trecho, pode-se notar uma fusão entre a personagem e o espaço narrativo, seu

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>76</sup> ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

<sup>77</sup> *Op. cit.*

<sup>78</sup> LISPECTOR, 2009, p. 32.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 33.

apartamento, ambos são alvo da organização que era o objetivo daquele dia. G.H. começaria arrumando o espaço, cômodo por cômodo, e terminaria arrumando a si mesma. Deitaria no sofá do living e, tranquila por saber que seu apartamento estava limpo e ordenado, possivelmente pegaria no sono. Esse era o objetivo inicial daquela manhã, organizar e arrumar para que “na sétima hora como no sétimo dia, ficasse livre para descansar e ter um resto de dia de calma.”<sup>80</sup>

G.H. buscava, em suas palavras, uma “calma quase sem alegria”, sem euforias. Essa era a sua ideia de equilíbrio, uma vez que, na semana anterior, ela havia saído muito de casa, “eu me divertira demais, frequentara demais, tivera por demais de tudo o que quisera, e desejava agora aquele dia exatamente como ele se prometia: pesado e bom e vazio.”<sup>81</sup> No entanto, para que fosse possível desfrutar da tranquilidade de um resto de dia de calma, primeiramente ela precisava organizar seu apartamento, posto que ele era o reflexo de sua vida e de sua personalidade. Para G.H., o equilíbrio e a ordem ao viver são mais do que fundamentais, são a única forma de vida que ela conhece e aprova. “Há um mau gosto na desordem de viver.”<sup>82</sup> Se viver em desordem significa mau gosto, então G.H. — mulher elegante, que, em suas palavras, receia o feio e a falta de estética — necessita da ordem. Aqui me refiro à G.H. pré-quarto, à personagem que entra no quarto de Janair, e não à que sai.

A G.H. que adentra o quarto de Janair possui uma vida calculada e vigiada de perto, de modo que tudo o que ocorra possa ser compreendido por ela e, na medida do possível, que também possa ser controlado. O olho que vigia sua vida pertence à cultura e à própria personagem. É um olho ao mesmo tempo externo e interno. Para Simmel, o significado da cultura é alcançado quando os seres humanos incorporam em si algo exterior ao desenvolvimento do seu espírito subjetivo. Para alcançar esse valor intrínseco da cultura, o sujeito precisa passar por algumas estações, que o autor chama de formas objetivamente espirituais, em que se incluem: “arte e moral, ciência e objetos formatados para fins específicos, religião e direito, tecnologia e normas sociais.”<sup>83</sup> Nesse sentido, a parte do olho-vigia que pertence à cultura da personagem é representada pela lei, pela moral, pela religião etc, estações que são sinalizadas por Clarice Lispector na narrativa:

Eu não me impunha um papel mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>83</sup> SIMMEL, *op. cit.*, p. 13.

condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim.<sup>84</sup>

Clarice Lispector utiliza, no trecho acima, a metáfora do catálogo para remeter à necessidade de organização por parte da personagem. Um catálogo é uma relação *ordenada* de coisas ou de pessoas, cuja organização utiliza geralmente como critério a ordem alfabética. É uma metáfora que também pode remeter à linguagem mercadológica do consumo, comparando a personagem a um produto no catálogo de vendas. Além disso, o catálogo remete às mais antigas tentativas de separação entre o que é natural e o que é monstruoso. Os monstros são desvios do ordinário, domínio no qual G.H. busca estar inserida; conforme Giorgi, eles fogem à ordem natural das coisas, parecendo “emergir dos desequilíbrios e dos contágios, das faltas e dos excessos.”<sup>85</sup> Lispector também usa a metáfora do olho que vigia, uma figura que faz lembrar o *big brother* de Orwell em *1984*, ou o universo narrativo de Huxley em *Admirável mundo novo*, duas narrativas que retratam formas modernas de controle e de ordem.

Para a personagem, o entendimento de si mesma está diretamente relacionado à ordem, que, por sua vez, relaciona-se aos regulamentos e leis humanas. Essa combinação é acentuada por Lispector em toda a narrativa, especialmente nos momentos em que G.H. tenta manter-se conectada ao seu eu anterior, oscilando entre voltar para o ponto em que estava antes do acontecimento no quarto e aceitar a travessia que viveu para não mais voltar. “Os regulamentos e as leis, era preciso não esquecê-los, é preciso não esquecer que sem os regulamentos e as leis também não haverá a ordem, era preciso não esquecê-los e defendê-los para me defender.”<sup>86</sup> Assim, ela procura defender a ordem como meio de continuar encontrando-se no catálogo e entendendo-se. Para isso, seria necessário destruir o quarto monstruoso — dotado da monstruosidade, que “mostra, diante dos nossos olhos, que a compreensão do mundo nos escapa”<sup>87</sup>, porque mantém uma relação ambivalente com o saber, simultaneamente estabelecendo e perturbando o que se conhece.

Grande parte da narrativa é composta por um vaivém da personagem, que chega a algum ponto e, ao chegar lá, retoma para o ponto inicial. O comportamento cíclico de G.H. é corroborado pela repetição de frases, pois a última frase de cada capítulo é repetida no início do capítulo seguinte, o que, como já mencionado, pode sugerir o movimento do eterno retorno.

---

<sup>84</sup> LISPECTOR, 2009, p. 27.

<sup>85</sup> GIORGI, Artur de Vargas. Estado de suspensão: notas sobre a monstruosidade. *Colóquio: Letras*, v. 208, 2021, p. 101.

<sup>86</sup> LISPECTOR, 2009, p. 58.

<sup>87</sup> GIORGI, *op. cit.*, p. 105.

Conforme frisado por Alonso, “no romance *A paixão segundo G.H.* as frases retornam, de modo a demarcar na escrita o impulso funcional da própria narrativa, ao mesmo tempo em que avança e recua.”<sup>88</sup>

Além disso, o recurso da repetição na obra de Lispector pode ser lido como uma proteção do real, visto como traumático, conforme elaborado por Foster, que lê a arte pop warholiana a partir do realismo traumático. Para Foster, o conjunto de telas intitulado por Andy Warhol como *Death in America* pode ser interpretado pela teoria do trauma de Lacan. *Death in America* é composto por uma série de serigrafias com imagens repetidas de destroços de carros, cadeiras elétricas, criminosos procurados, entre outras (ver imagem 1). Warhol disse, em entrevista, que a repetição faz com que o sentido escape, assim o espectador se sente melhor e mais vazio; alguns trechos dessa entrevista são transcritos por Foster, como em:

“Quando você vê uma imagem horrenda muitas e muitas vezes, ela acaba por não produzir nenhum efeito”. Essa é, manifestamente, uma das funções da repetição, ao menos como foi entendida por Freud: repetir um acontecimento traumático (em ações, sonhos, imagens) para integrá-lo a uma economia psíquica, uma ordem simbólica.<sup>89</sup>

Imagem 1 - Andy Warhol, *Desastre de ambulância*, 1963.

---

<sup>88</sup> *Op. cit.*, p. 12.

<sup>89</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 127.



Fonte: [icollector.com](http://icollector.com)

Assim, ao adotar um relato circular e repetir suas palavras, G.H. pode estar tentando integrar o acontecimento do quarto em uma ordem simbólica, de modo a entendê-lo e a proteger a si mesma do real insuportável, que é o que escapa ao simbólico. Ademais, o comportamento da personagem reflete os modos de agir da sociedade de produção e consumo em série, assim como o comportamento de Warhol em suas declarações nos anos 1960, como aquela em que disse que almoçava a mesma coisa todos os dias havia vinte anos, “o que além de sopa Campbell?”<sup>90</sup> Essa declaração, conforme Foster, pode ser lida como uma adesão preventiva à *compulsão de repetir*, que é a ordem da sociedade industrial.

A concepção de real como o que escapa ao simbólico é adotada por Lacan na década de 1960; de acordo com Foster, no início daquela década, Lacan se empenhava em definir o real em termos de trauma, como no seminário *O inconsciente e a repetição*. Esse seminário ocorreu em 1964, ou seja, no mesmo ano em que, no Brasil, Clarice Lispector publicava *A paixão segundo G.H.*, além de ser mais ou menos contemporâneo às imagens warholianas de *Death in America*. No seminário, “Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás *tem*

---

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 126.

de ser repetido.”<sup>91</sup>

Na análise de Foster, “diferentes tipos de repetição estão em jogo em Warhol: repetições que se fixam no real traumático, que o encobrem, que o produzem.”<sup>92</sup> Como já mencionado anteriormente, a repetição serve para proteger do real traumático, entretanto, existe um movimento paradoxal, pois ela também aponta para o real e, nesse caso, o real *rompe* o anteparo gerado pela repetição. Essa ruptura, segundo Foster, se dá mais no sujeito do que no mundo, entre a percepção e a consciência do sujeito tocado por uma imagem; assim, a ruptura é o ponto traumático. Na obra *Desastre de ambulância* (imagem 1), por exemplo, Foster vê uma ruptura não na mulher caída para fora da janela na imagem de cima, mas sim “na obscena gota que apaga sua cabeça na imagem de baixo.”<sup>93</sup> Desse modo, o traumático está nos lampejos repetitivos, que são equivalentes aos nossos encontros faltosos com o real.

O conteúdo das imagens de *Death in America*, assim como o conteúdo de *A paixão segundo G.H.*, produzem um choque, não são triviais. No entanto, essa primeira ordem do choque é encoberta pela repetição da imagem em Warhol e das frases em Lispector, “embora essa repetição também possa produzir uma segunda ordem de trauma, nesse caso no nível da técnica, onde o *punctum* rompe o anteparo e permite que o real se insinue.”<sup>94</sup> Foster utiliza o termo que Barthes usa em *A câmara clara* (1980) para denominar o ponto traumático, a ruptura. “‘É ele que parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar’, escreve Barthes. ‘É o que acrescento à foto e que todavia já está nela.’ ‘É agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua.’”<sup>95</sup> Assim, o *punctum* é o ponto traumático, onde ocorre uma ruptura que aponta para o real, é o que Lacan chama de *tiqué*.

O movimento paradoxal da repetição, que ao mesmo tempo protege do real e aponta para ele, pode ser observado na circularidade das palavras e das imagens presentes na obra de Lispector, onde as orações se repetem exatamente do mesmo jeito, sem nenhuma alteração sintática. As imagens criadas na narrativa, especialmente as que têm relação com a ex-empregada Janair, também retornam conforme G.H. vai tecendo seu relato: o desenho a carvão na parede que se repete na mente da personagem; o rosto da barata que faz ela lembrar do rosto de Janair, fazendo com que, desse modo, a imagem do rosto da ex-empregada retorne.

Esse retorno de imagens e de palavras na mente de G.H. vai direcionando-a cada vez mais ao seu insuportável, à ingestão da massa branca da barata. Apesar de a repetição ser uma

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 129.



tentativa de organização — e tanto a forma como o conteúdo da história apontam para essa tentativa, conforme o conflito da narrativa, apresentado já na abertura da obra: “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi”<sup>96</sup> —, ela também leva G.H. a desorganizar-se, na medida em que aponta para o real, que é sedutor apesar de insuportável.

Nas páginas seguintes, vamos descobrindo a questão essencial<sup>97</sup> da personagem, sua obsessão em sustentar uma vida organizada em todos os sentidos possíveis, de modo que ela pudesse sempre entender o que acontecia e, assim, manter-se no controle. “Eu nunca havia deixado minha alma livre, e me havia organizado depressa em pessoa porque é arriscado demais perder-se a forma.”<sup>98</sup> Essa característica de sua personalidade é sustentada até o ponto em que ela sofre uma espécie de transformação no quarto de Janair, alterando sua atitude perante o conflito da narrativa, passando a questionar a validade de toda aquela vontade de ordem, ao mesmo tempo em que permanece tentando ordenar.

Ao repetir as frases em seu relato sobre o que lhe aconteceu no passado recente, G.H. cria um efeito de circularidade, que auxilia na organização e na consequente compreensão desse relato, que engloba a maior parte do enredo da narrativa, uma vez que a história é baseada em *flashbacks*.<sup>99</sup> A personagem diz que precisará fingir que está escrevendo para alguém — além de fingir que alguém segura sua mão —, pois só assim poderá dar conta de narrar o que viveu. Ela, portanto, está relatando o acontecido no formato de texto escrito, formato este que supõe, ou melhor, que abre brechas para uma reflexão maior a respeito da construção do relato, se comparado com um texto oral, que tende a ser mais espontâneo. Retomando Alonso<sup>100</sup>, a sugestão do movimento mítico do eterno retorno gera a percepção da circularidade, “fato que remete ao constante re-início da escrita e da experiência.” Nesse sentido, ao utilizar o texto escrito, uma forma mais organizada que o texto oral, para construir seu relato, G.H. está mais uma vez mostrando nuances de sua necessidade de ordenação.

De modo semelhante, ao utilizar a repetição de frases em sua escrita, a personagem está forçando o constante reinício do relato e da experiência, como uma forma organizada de

---

<sup>96</sup> LISPECTOR, 2009, p. 9.

<sup>97</sup> Conforme Assis Brasil (2019, p. 93), a questão essencial é uma marca profunda presente na personagem, que irá deflagrar o conflito da narrativa. Todos nós possuímos uma questão essencial, de modo que se a personagem for bem construída ela também a possuirá. “É *questão* por ser matéria a ser resolvida — um problema, portanto —, e é *essencial* porque ínsita ao ser humano.”

<sup>98</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 146.

<sup>99</sup> “Flashback é o recurso narrativo que recupera alguns eventos ou emoções passadas que digam respeito ao personagem, direta ou indiretamente. Pode ser expresso por cenas, sumários, reflexões do personagem ou mesmo pela perspectiva assumida pelo ficcionista” (Assis Brasil, 2019, p. 306).

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 7.

revisitar para tentar entender. Conforme Nunes, as repetições servem para contrastar “o testemunho da experiência pura com a verbalização que possibilita evocar essa experiência, já distanciada ou transcendida, e que não possui conteúdo representativo.”<sup>101</sup> Assim, G.H. se repete para tentar compreender a experiência da forma que conhece: utilizando palavras.

Vê como por medo já estou organizando, vê como ainda não consigo mexer nesses elementos primários do laboratório sem logo querer organizar a esperança. 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.<sup>102</sup>

Esse *eu* que a personagem tinha representava sua humanização, é isso que G.H. tem medo de perder ao se lançar no neutro da vida. Simmel escreve que na medida em que colocamos de lado as humanizações místicas e fantasiosas a respeito da natureza, ela se revela um todo coerente, cuja lei é indiferente à nossa existência humana e não admite qualquer sentido baseado na sua existência objetiva. “Todas as coisas naturais, o mar e as flores, os Alpes e o céu estampado de estrelas, somente têm valor quando refletidas nas almas subjetivas.”<sup>103</sup> Sob essa perspectiva, nossa visão do belo da natureza é investida de sentimento, e isso é próprio do ser humano, é próprio da humanização que busca perceber o mundo natural como significativo e enriquecedor da existência. É por conta dessa grandiosidade toda que G.H. se amedronta e se sente nua ao imaginar-se perdendo essa qualidade humana. “Sem essa humanização e sem a sentimentação do mundo — eu me apavoro.”<sup>104</sup>

Lispector, utilizando uma linguagem altamente poética — que, conforme Alonso<sup>105</sup>, é marcada por um traço polissêmico, enquanto que as referências de tempo e espaço ganham multiplicidade de sentidos —, escreve sobre a cultura de forma semelhante ao modo como Simmel a aborda na obra *A tragédia da cultura*. Em *A paixão segundo G.H.* estão presentes a noção de que a cultura é alcançada quando incorporamos em nosso espírito algo exterior a seu desenvolvimento, bem como a ideia de que envolvemos o mundo natural em nossa humanização, a fim de atribuir-lhe algum significado. Conforme Simmel, “a cultura surge [...] ao reunirem-se os dois elementos, nenhum dos quais isoladamente a contém: o espírito subjetivo e as criações espirituais objetificadas, exteriorizadas.”<sup>106</sup>

---

<sup>101</sup> NUNES, *op. cit.*, p. 140.

<sup>102</sup> LISPECTOR, 2009, p. 66.

<sup>103</sup> SIMMEL, *op. cit.*, p. 18.

<sup>104</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 70.

<sup>105</sup> ALONSO, Mariângela. *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em A paixão segundo G.H.* 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2007.

<sup>106</sup> SIMMEL, *op. cit.* p. 14.

Nessa lógica, o que a personagem busca — e teme ao mesmo tempo — é o afastamento da sua significação humana, que caminha em direção à *coisa*, ou seja, ao não-humano. Pois o que G.H. encontra no quarto de Janair é a própria coisa neutra, a matéria viva despreziosa, a natureza sem sentido no melhor estilo alberto-caeirista:

O único sentido íntimo das cousas  
É elas não terem sentido íntimo nenhum  
(Alberto Caeiro)

Para a G.H. pós-quarto, não obstante o temor de se perder, a parte coisa do ser humano é a sua melhor parte, e é também o que a havia salvado até aquele momento.

Certamente o que me havia salvo até aquele momento da vida sentimentizada de que eu vivia, é que o inumano é o melhor nosso, é a coisa, a parte coisa da gente. Só por isso é que, como pessoa falsa, eu não havia até então soçobrado sob a construção sentimentária e utilitária: meus sentimentos humanos eram utilitários, mas eu não tinha soçobrado porque a parte coisa, matéria do Deus, era forte demais e esperava para me reivindicar.<sup>107</sup>

Aqui, retomo o senso de beleza característico da personagem, já mencionado em parágrafo anterior, que também funciona como um meio de facilitar o entendimento estético das coisas. “Beleza me era um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa para poder tolerar-lhe o núcleo.”<sup>108</sup> Logo, a beleza para G.H. era um mascaramento, uma maquiagem agradável que suavizava o conteúdo profundo das formas, exatamente porque esse conteúdo mais profundo era desordenado e de difícil compreensão — o que poderia, por conta disso, causar-lhe sofrimento. Na narrativa, há indícios de que a concepção da personagem a respeito da beleza pode ser algo generalizada, talvez uma marca do idealismo pós-kantiano, um belo universalizado pela noção de estética, como no trecho: “a beleza, *como a todo o mundo*, uma certa beleza era o meu objetivo? Eu vivia em beleza?”<sup>109</sup>

Para Freud, a beleza é alvo de busca da felicidade pela cultura/civilização moderna, que, em vista disso, não consegue deixá-la de lado, mesmo não havendo uma utilidade visível ou uma necessidade cultural para ela:

O caso interessante em que a felicidade na vida é buscada sobretudo no gozo da beleza, onde quer que ela se mostre a nossos sentidos e nosso julgamento, a beleza

---

<sup>107</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 68.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>109</sup> Grifo meu.

das formas e dos gestos humanos, de objetos naturais e de paisagens, de criações artísticas e mesmo científicas. Essa atitude estética para com o objetivo da vida não oferece muita proteção contra a ameaça do sofrer, mas compensa muitas coisas. A fruição da beleza tem uma qualidade sensorial peculiar, suavemente inebriante. Não há utilidade evidente na beleza, nem se nota uma clara necessidade cultural para ela; no entanto, a civilização não poderia dispensá-la.<sup>110</sup>

De forma semelhante, Simmel discorre sobre o senso humano de beleza relacionado às formas naturais; para o autor, “a ideia de que o belo da natureza é ‘uma bênção em si mesmo’ só existe como ficção poética.”<sup>111</sup> Nesse sentido, a beleza para o ser humano é um modo de significar o natural e, com isso, tentar extrair dele a felicidade. Como vemos em G.H., a fruição da beleza pode ser também um modo de “elevação” perante outros seres, separando-nos deles; uma forma de separar-se do que é monstruoso. O acontecimento no quarto fez com que G.H. se descolasse de uma ficção, e podemos chamar de ficção poética, que preenchia sua vida, e ela não podia mais se amarrar, pois estava indo em direção a uma verdade que se apresentava cada vez mais nítida à sua frente. “Meu medo não era o de quem estivesse indo para a loucura, e sim para uma verdade — meu medo era o de ter uma verdade que eu viesse a não querer, uma verdade infamante que me fizesse rastejar e ser do nível da barata.”<sup>112</sup>

A respeito do belo da natureza existir somente como ficção poética, Simmel escreve:

Um pôr do sol que nenhum olho humano observa não torna o mundo, de modo algum, mais valioso ou magnífico porque sua facticidade objetiva não comporta essa categoria; mas quando um pintor coloca em uma imagem do sol nascente seu estado de espírito pessoal, sua própria ideia de forma e cor, sua expressividade, consideramos essa obra [...] como um enriquecimento, um acréscimo ao valor da existência em geral; o mundo nos parece, por assim dizer, mais digno em sua existência, mais próximo de seu significado, quando a fonte de todo valor, o espírito humano, faz-se presente nesse fenômeno que agora também pertence, como obra, ao mundo objetivo.<sup>113</sup>

Uma visão que é compartilhada por Alberto Caeiro, antônimo de Fernando Pessoa, no mesmo poema citado anteriormente, *O guardador de rebanhos*:

Uma flor acaso tem beleza?  
Tem beleza acaso um fruto?  
Não: têm cor e forma  
E existência apenas.  
A beleza é o nome de qualquer cousa que não existe

---

<sup>110</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 27.

<sup>111</sup> SIMMEL, *op. cit.*, p. 18.

<sup>112</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 59.

<sup>113</sup> SIMMEL, *op. cit.*, p. 19.

Que eu dou às cousas em troca do agrado que me dão.  
Não significa nada.  
(Alberto Caeiro)

A personagem G.H. é uma artista plástica, mais especificamente uma escultora, alguém que, seguindo a linha de Simmel, cria elementos objetivos da cultura e, em tese, coloca sua expressividade, sua ideia de forma, seu estado de espírito em elementos naturais de modo a criar obras artísticas. Entretanto, G.H. afirma que sua busca é mais voltada para a *reprodução*: “tento mais uma reprodução do que uma expressão. Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos.”<sup>114</sup> Para a personagem, *entender é uma criação*, por isso, ela diz que vai criar a verdade do que lhe aconteceu, para tentar compreender. “Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade.”<sup>115</sup>

Apesar de se voltar mais para a reprodução do que para a expressão — característica que, diga-se de passagem, é comumente atribuída à arte *kitsch* —, a personagem acaba, ainda assim, criando elementos objetivos da cultura, uma vez que a mera reprodução, descarregada da expressividade do autor, também é parte integrante do que chamamos de cultura. Além disso, G.H. se dizia uma devoradora das belezas, alguém que não poderia amar o mundo sem lhe acrescentar a fruição da beleza. Todavia, depois do que lhe acontece naquela manhã, ela entende que pode dispensar o acréscimo da beleza, porque a natureza, a coisa em si, é maior do que a dimensão estética. E então seu pensamento a respeito do belo da natureza passa a ser mais próximo das ideias de Simmel, Freud e Caeiro. “O mundo não tem intenção de beleza, e isto antes me teria chocado: no mundo não existe nenhum plano estético, nem mesmo o plano estético da bondade, e isto antes me chocaria. A coisa é muito mais que isto.”<sup>116</sup>

Para que a mudança de pensamento se estenda também para sua vida, estabelecendo uma coerência entre pensamento e ação, G.H. precisará largar o que lhe era o mundo, perder sua antiga ideia de mundo. O sofrimento gerado pela perda faz com que G.H. precise fingir que um hipotético alguém segura sua mão enquanto ela lhe fala. Mesmo sem conseguir inventar uma pessoa inteira, com um rosto, ela precisa inventar essa mão para segurar ao menos no início, enquanto não tiver coragem para soltá-la. Logo que puder dispensar a mão, ela diz que irá sozinha, e com horror. Até que esse horror se transforme em claridade: “não a claridade que

---

<sup>114</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 19.

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 159.

nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza.”<sup>117</sup>

A claridade que nasce de um desejo de beleza e de moralismo é a claridade civilizatória, alinhada ao comportamento *kitsch*, à ordem e à limpeza, seu intuito primeiro naquela manhã, sua motivação para entrar no quarto de Janair. “Beleza, limpeza e ordem ocupam claramente um lugar especial entre as exigências culturais.”<sup>118</sup> Freud considera que a beleza é a coisa inútil que esperamos ver apreciada por todos — inútil porque não há uma utilidade aparente, como acontece com a exploração da Terra e o domínios das forças naturais, por exemplo.

Citando como exemplo os canteiros de flores nos parques e as janelas das casas adornadas com vasos de flores, Freud diz que há uma exigência para que o ser humano civilizado aprecie a beleza, onde quer que ela apareça na natureza, e que a reproduza em objetos. Reivindicamos também ver limpeza e ordem: a sujeira, de qualquer tipo, parece-nos inconciliável com a civilização. “Nós nos indignamos e tachamos de ‘bárbaro’, que é o contrário de civilizado, quando vemos sujos de papéis os caminhos do Bosque de Viena.”<sup>119</sup> Para Kundera, o *kitsch* opera segundo um *acordo categórico com o ser*, que “tem por ideal estético um mundo onde a merda é negada e onde cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama *kitsch*.”<sup>120</sup>

O escritor, no romance *A insustentável leveza do ser*, levanta a controversa morte de Iacov, primogênito de Stalin, dizendo que ele teria morrido pela merda.

Só em 1980, se soube da morte do filho de Stalin, Iacov, por um artigo publicado no *Sunday Times*. Prisioneiro de guerra na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial, ele ficou no mesmo campo que os oficiais ingleses. Tinham latrinas comuns. O filho de Stalin as deixava sempre sujas. Os ingleses não gostavam de ver as latrinas sujas de merda, mesmo que fosse a merda do filho do homem mais poderoso do universo na época. Chamaram-lhe a atenção. Ficou aborrecido. Repetiram as repreensões e o obrigaram a limpar as latrinas. Ele se irritou, vociferou, brigou. Finalmente, pediu uma audiência ao comandante do campo. Queria que ele fosse o árbitro da discussão. Mas o alemão estava imbuído demais de sua importância para discutir sobre merda. O filho de Stalin não pôde suportar a humilhação. Bradando aos céus palavrões russos atroz, jogou-se contra os fios de alta tensão que cercavam o campo. Deixou-se cair sobre os fios. Seu corpo, que nunca mais sujaria as latrinas britânicas, ficou ali dependurado.<sup>121</sup>

Kundera prossegue afirmando que Iacov teve uma vida difícil, uma vez que era filho de Deus (Stalin era venerado como Deus) e, ao mesmo tempo, amaldiçoado por ele, um anjo

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>118</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 36.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>120</sup> KUNDERA, *op. cit.*, p. 243.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 239.

caído. Para o autor, no contexto da segunda guerra mundial, a morte de Iacov foi a única morte metafísica em meio a diversas mortes de soldados russos e alemães “destituídas de sentido e de qualquer valor geral”<sup>122</sup>, pois Iacov foi capturado pelos alemães e acusado de sujo, julgado não por coisas nobres — relacionadas a Deus ou aos anjos —, mas por merda.

Sob essa perspectiva, a causa da morte do filho de Stalin foi a sua não adequação ao *kitsch*, representado naquele contexto pela necessidade de ordem e de limpeza, requeridas pela civilização desde o domínio da higiene, segundo Freud. Assim, Iacov, como ser gritante, se recusou a encaixar-se no sistema, um movimento contrário ao da G.H. pré-quarto, que procurava segurar seu grito. “Se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. 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.”<sup>123</sup>

Beleza e limpeza são a ordem do *kitsch*, retomando a concepção do fenômeno adotada neste trabalho, como um comportamento que se aliena da realidade, cobrindo-se com uma máscara de beleza, excluindo qualquer desprazer e desconforto, negando a merda. Essa é a base do comportamento que se vê na G.H. pré-quarto, é algo no qual ela se apoia para conseguir organizar-se, posto que a organização é uma necessidade imperativa, não só da personagem, mas também, conforme postulado por Freud, de toda a civilização da modernidade. Lispector nos apresenta G.H. não como alguém que apenas se cobre com uma máscara social para esconder algo profundo, mas sim como alguém que é a própria máscara, uma *persona* que acredita e vive o mascaramento mesmo quando não está em qualquer círculo social. “Eu me trato como as pessoas me tratam, sou aquilo que de mim os outros veem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros, e isso sempre foi a minha naturalidade e a minha saúde. E a minha espécie de beleza.”<sup>124</sup>

Nesse sentido, tomando o *kitsch* como um comportamento sistemático, ligado à busca pela beleza e pela ordem, a atitude de G.H. é a de quem procura encaixar-se em um sistema. Antes do acontecimento, ela vive como que *anestesiada*, “nem mesmo sentia o grande esforço de construção que era viver.”<sup>125</sup> Para Buck-Morss, que analisa o célebre ensaio de Benjamin *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, a anestesia é o espaço-tempo das

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>123</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 62.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 10.

fantasmagorias, que englobam grande parte do mundo das mercadorias, da publicidade, do entretenimento, da arte e que configuram um narcótico feito a partir da própria realidade.

Fantasmagorias são tecnoestéticas. As percepções que oferecem são “reais” o quanto baste – o seu impacto sobre os sentidos e nervos é ainda “natural” de um ponto de vista neurofísico. Mas a sua função social é em cada caso compensatória. O objetivo é a manipulação do sistema sinestético através do controle dos estímulos ambientais. Tem o efeito de anestésiar o organismo, não por entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. Estes sentidos estimulados alteram a consciência, em certa medida como uma droga, mas o fazem pela distração sensorial ao invés de pela alteração química, e – o que é mais significativo – os seus efeitos são experimentados coletivamente ao invés de individualmente. Todos veem o mesmo mundo alterado, experimentam o mesmo ambiente total. Como resultado, ao contrário das drogas, a fantasmagoria assume a posição de um fato objetivo. Enquanto que viciados em drogas confrontam a sociedade que questiona a realidade das suas percepções alteradas, a intoxicação da fantasmagoria se torna ela própria a norma social. A adição sensorial a uma realidade compensatória torna-se um meio de controle social.<sup>126</sup>

Nesta perspectiva, a estética *kitsch* será também um anestésico, um elemento fantasmagórico paradoxal, constituinte das relações sociais e das formas de representação. G.H. sente a necessidade de significar o que lhe aconteceu no dia anterior, de compartilhar a desorganização que viveu. O meio que ela encontra (já que está sozinha em casa) é escrever fingindo que está escrevendo para alguém. Entretanto, a necessidade de um interlocutor implica a necessidade de comunicação, ou seja, de transformar aquela coisa indizível em alguma forma de linguagem — no caso, em palavras escritas. E isso desperta um receio na personagem: o de cair de novo no espaço-tempo da anestesia e das fantasmagorias. “Receio começar a compor para poder ser entendida pelo alguém imaginário, receio começar a ‘fazer’ um sentido, com a mesma mansa loucura que até ontem era o meu modo sadio de caber num sistema.”<sup>127</sup>

Seu receio é duplo e paradoxal, na medida em que ela tem medo de retornar ao mundo construído da linguagem, onde sempre esteve, mas também tem medo de se desorganizar, perdendo o que conhecia até então, o que lhe era familiar e confortável. No mundo cuidadosamente construído da linguagem que faz sentido, G.H. e o apartamento são sólidos. Falando de si mesma na terceira pessoa, G.H. diz que era uma mulher que vivia bem,

vivia na super-camada das areias do mundo, e as areias nunca haviam derrocado de debaixo de seus pés: a sintonização era tal que, à medida que as areias se moviam, os pés se moviam em conjunto com elas, e então tudo era firme e compacto. G.H. vivia no último andar de uma superestrutura, e, mesmo construído no ar, era um edifício sólido, ela própria no ar, assim como as abelhas tecem a vida no ar.<sup>128</sup>

<sup>126</sup> BUCK-MORSS, *op. cit.*, p. 27.

<sup>127</sup> LISPECTOR, 2009, p. 13.

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 67.



Esse era o seu lugar de conforto antes do acontecimento no quarto, do desmoronamento das areias do deserto, quando toneladas caíram sobre toneladas e destruíram camadas e camadas arqueológicas humanas. A narrativa é permeada pelo choque entre o medo e a coragem; a palavra *coragem* aparece 41 vezes, enquanto que a palavra *medo* é mencionada 87 vezes. O enredo segue um movimento pendular, de avanço e recuo constantes, assim, Lispector leva o leitor a se questionar se a personagem seguirá o rumo do medo ou da coragem. Qual dos dois rumos levará G.H. a se lançar ao caos do quarto com sua barata secreta?

## 2. Caos: o quarto com sua barata secreta

*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.*

*—Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (Write it!) like disaster.  
Elizabeth Bishop*

O que leva G.H. ao quarto de Janair é, sem dúvidas, seu desejo de arrumá-lo, por julgar que ele estaria imundo. G.H. se perde em seu preconceito — mistura de ideia antecipada com discriminação — e é arrancada, pelo quarto, de sua zona de conforto. “No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados.”<sup>129</sup> *Bas-fond* é uma palavra de origem francesa que serve para denotar pejorativamente um lugar onde vive um grupo social considerado inferior ou marginal.<sup>130</sup> É com essa mentalidade, vendo a saída de serviço e o quarto de empregada como o submundo de sua casa, que G.H. adentra o local e, profundamente surpresa, encontra um lugar organizado e limpo.

“Há cerca de seis meses — o tempo que aquela empregada ficara comigo — eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.”<sup>131</sup> O espanto da personagem deriva não somente de se deparar com a perfeita organização do quarto, mas também de acabar notando a *presença* da ex-moradora daquele lugar, de enxergar, enfim, Janair como pessoa. A existência de vida que G.H. encontra no quarto, representada pela figura da barata, faz com que ela perceba que havia outro ser humano vivendo ali; assim, através da barata, ela percebe a existência de Janair. Conforme Franco Junior, “o espanto de G.H. advém da descoberta de vestígios de uma *outra* também limpa, organizada e capaz de criar signos para representar o mundo.”<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>130</sup> De acordo com o dicionário *Priberam*. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/bas-fond>. Acesso em: 05 out 2022.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>132</sup> FRANCO JUNIOR, 2000, p. 24.

Na narrativa, fica clara a falta de diálogo ou de qualquer outra forma de comunicação entre Janair e G.H. ao longo dos seis meses em que moraram sob o mesmo teto. Uma vez que Lispector utiliza o recurso da focalização interna, com a história narrada em primeira pessoa, nós somos colocados “dentro da cabeça” de G.H., tendo acesso somente ao seu ponto de vista. Nesse sentido, é a partir da perspectiva da personagem central que analiso a relação entre G.H. e Janair. Após o choque de encontrar o quarto limpo que lhe traz a memória da ex-empregada, G.H. tem dificuldades ao tentar lembrar do rosto de Janair. “Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui — de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação à minha moradia.”<sup>133</sup>

O olhar de G.H. nunca notara a presença de Janair, no entanto essa falta não foi recíproca. Sabemos disso especialmente por conta do desenho na parede, que foi deixado pela empregada e lido por G.H. como uma mensagem para ela mesma, talvez uma censura à sua vida amorosa. Ou talvez a intenção de Janair com o desenho a carvão tenha sido somente *marcar sua passagem*, tão ignorada, por aquele apartamento? Como o nascimento da arte, nas pinturas da caverna de Lascaux (ver imagem 2), que mostram uma cavalgada de animais perseguindo-se nas paredes, vistas por Bataille como o primeiro sinal que temos da nossa presença humana no universo. Para o autor, “se entrarmos na caverna de Lascaux, somos constrangidos por uma forte sensação que não temos à frente das montras onde estão expostos os primeiros restos dos homens fósseis ou seus instrumentos de pedra.”<sup>134</sup> Isso porque as obras-primas de todos os tempos são capazes de nos dar uma sensação de clara e ardente *presença*. Nesse sentido, o desenho deixado por Janair pode ser lido como uma busca por deixar vestígios de sua *presença* na casa.

Imagem 2 - Pintura na caverna de Lascaux

---

<sup>133</sup> LISPECTOR, 2009, p. 39.

<sup>134</sup> BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema solar, 2019, p. 17.



Fonte: *O nascimento da arte*, Georges Bataille.

Bataille escreve sobre a surpresa que sentimos em Lascaux, pois a caverna nos dá a oportunidade da *descoberta*. Pelas pinturas, podemos descobrir as vidas humanas que estiveram ali. Semelhantemente, o desenho a carvão dá a G.H. a oportunidade de ela descobrir/enxergar Janair, que por meses notou sem ser notada. Nos seis meses que morou lá, Janair parece ter percebido a bolha social na qual G.H. vivia, enxergando somente seus pares, de classe social semelhante, e ignorando qualquer alteridade; ignorando também que o outro podia vê-la, pois o fato de ela não ver não significava necessariamente que não podia ser vista. “Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.”<sup>135</sup>

A máscara de beleza com que G.H. se cobre — a mesma que serve para cobrir o *kitsch* comunista em Kundera — a impede de tomar consciência de que há outras classes subjugadas, de que existem o empregador e o empregado. Afinal, esse é o *modus operandi* do *kitsch* e G.H. se apoia nele para viver seu conto de fadas urbano moderno, baseado em ignorar, e até recalcar, o que pode lhe gerar desprazer; no caso da relação com Janair, o que ela ignora/recalca é uma certa luta de classes. Para a personagem, o quarto dos fundos era visto como um depósito onde ela guardava coisas velhas. Ou seja, sua visão coloca o objeto no centro, em detrimento do sujeito, assim como acontece na linguagem do mundo-mercadoria. “Não contara é que aquela

---

<sup>135</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 39.

empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.”<sup>136</sup> Em seu drama burguês, G.H. se sente insultada porque a empregada tentou personalizar o local que habitava.

O modo como Clarice constrói a visão da personagem a respeito do quarto dos fundos se relaciona com a percepção de Carolina Maria de Jesus em seu livro autobiográfico *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Para Carolina, que escreve sobre as contradições do Brasil, a favela é o quarto de despejo de uma cidade — assim como para G.H., o quarto dos fundos é o quarto de despejo de seu apartamento, o *bas-fond* de sua casa. Carolina retrata um lugar onde vivem os invisíveis da cidade, ignorados pelas autoridades e por moradores de bairros com mais condições; é dessa forma também que Janair é retratada por Clarice, a partir da visão de G.H.: “arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível.”<sup>137</sup> Talvez Janair possa ser lida como um retrato fictício do que Carolina vivera antes de ser consagrada como escritora, ambas invisíveis no contexto dos anos 1950/60 nas duas maiores cidades brasileiras, Rio de Janeiro e São Paulo respectivamente. Entretanto, é preciso pontuar a diferença do lugar de fala entre Carolina e Clarice, quem cria a personagem Janair — e que a cria a partir de G.H., nesse sentido, só conhecemos a Janair que é vista por G.H. Sob essa perspectiva, ao retratar os invisíveis da cidade, Carolina, diferentemente de Clarice, é uma das vozes que lutam contra o silêncio instituído para quem foi subalternizado, que é rompido ao se pensar o lugar de fala.<sup>138</sup>

A configuração do quarto de Janair — limpo, organizado e com um desenho a carvão deixado por ela na parede — somada à súbita presença de uma barata no guarda-roupa, obriga G.H. a destruir a redoma que ela havia construído para si e, assim, *ver*. Partir do interior do quarto para *ver* o que se encontra no exterior, um ato que antes ela considerava insuportável e que, por isso, acaba gerando muita tensão. “Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra — como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?”<sup>139</sup>

## A perda do mundo

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>138</sup> RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

<sup>139</sup> LISPECTOR, 2009, p. 11.

Uma resposta à intolerância de G.H. em enxergar o exterior da sua bolha pode ser encontrada em sua tentativa de ser coerente e manter a organização de seu Eu. O quarto de Janair está completamente fora do que G.H. entende por seu Eu, fora da estética cuidadosamente montada de seu apartamento. Ela não entrava no local há cerca de seis meses, ou seja, todo o tempo em que Janair trabalhara como empregada em sua casa, assim, ao entrar no quarto, percebe a gritante discrepância que ali se instaurara naqueles meses, nada ali fora feito por ela. “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta.”<sup>140</sup>

Se tomamos a leitura pelo princípio do prazer, G.H. está tentando opor-se ao desprazer do “fora”, desconhecido e ameaçador. Esse desprazer também traz desorganização, o que para G.H. é atordoante, uma vez que, conforme o que foi discutido no subcapítulo anterior, a organização é um dos seus maiores prazeres. Além disso, sabemos que a personagem tem uma tendência a procurar o prazer e aconchegar-se nele: “da escultura intermitente fica-me o hábito do prazer, a que por natureza eu já tendia: meus olhos tanto haviam manuseado a forma das coisas que eu fora aprendendo cada vez mais o prazer, e enraizando-me nele.”<sup>141</sup> O quarto, na configuração em que se encontra, obriga G.H. a se conectar com o “fora” que há muito tempo havia se separado de seu Eu.

Um [...] incentivo para que o Eu se desprenda da massa de sensações, para que reconheça um “fora”, um mundo exterior, é dado pelas frequentes, variadas, inevitáveis sensações de dor e desprazer que, em sua ilimitada vigência, o princípio do prazer busca eliminar e evitar. Surge a tendência a isolar do Eu tudo o que pode se tornar fonte de tal desprazer, a jogar isso para fora, formando um puro Eu-desprazer, ao qual se opõe um desconhecido, ameaçador “fora”.<sup>142</sup>

Nesse sentido, o quarto representa o “fora” de G.H., o que ficou fora de seus cuidados e de seu controle, fora do mundo puro-imaginário, que a personagem tenderia a manter, diferentemente do restante do apartamento, que é uma extensão do seu Eu. No encontro da personagem com o quarto, descortina-se o mundo exterior do “fora”. Isso é tão palpável que G.H. chega a ter a sensação de que entrou em outra casa, de que saiu de seu apartamento e bateu à porta para entrar em outro lugar — um lugar que não é seu, e que por isso é preciso bater. O desconforto e o desprazer causados pelo embate com o “fora” chegam a lhe causar um

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>142</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 12.

incômodo físico. “Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali.”<sup>143</sup>

Lispector utiliza a imagem de um estômago vazio para caracterizar o quarto como algo deveras alienígena para G.H. — uma metáfora que sugere desconforto e falta de autocontrole, uma vez que o controle de si requer energia, que se torna escassa quando o estômago está vazio. É justamente desse modo que a personagem se sente naquela situação, como se estivesse perdendo o controle das coisas e de si mesma.

O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio.<sup>144</sup>

Outra imagem que Clarice utiliza para caracterizar o quarto é a do deserto, assim, ela faz uma comparação com um lugar arenoso, seco e ensolarado, que carece de chuva, ou simplesmente de água.<sup>145</sup> “Ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado e imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra.”<sup>146</sup> G.H. não tinha sequer entrado no quarto, apenas o avistava da porta, enquanto planejava — tentava organizar — como agiria naquele local inesperadamente claro e limpo. Da porta de entrada, ela decide que seria preciso organizar o que já estava organizado, limpar o que já estava limpo, pois havia algo ali dentro que ela precisava destruir. “A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro. E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto.”<sup>147</sup> Para destruir o desenho da mulher, do homem e do cachorro que Janair havia deixado, ela rasparia à faca a secura do carvão e depois “jogaria água e água que escorreria em rios pelo raspado da parede.”<sup>148</sup> Era necessário planejar todas as ações já na porta para que ela criasse coragem e adentrasse o local.

---

<sup>143</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 43.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>145</sup> Assim como a cidade de Brasília, conforme Clarice a descreve em sua crônica *Brasília: esplendor*, de 1974. “Brasília tem o ar tão *seco* que a pele do rosto fica seca, as mãos ásperas.” “É preciso que alguém chore em Brasília. Os olhos dos habitantes são secos demais.” “Brasília é osso seco de puro espanto no sol inclemente da praia.”

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 43.

Sabe-se que, por conta da escassez de água e das temperaturas extremas, os desertos são vistos como ambientes inóspitos, sendo, portanto, locais de condições difíceis para a vida humana e para a maioria dos animais e das plantas. Nesse sentido, G.H. imagina o quarto como um local *sem vida*, ao contrário do que uma primeira impressão poderia sugerir, posto que ali havia organização e luz em demasia. Em vista disso, era preciso fazer chover naquele lugar morto e tão fora de seu Eu; jogar água e umedecê-lo para torná-lo mais reconhecível e próximo. G.H. se conforta com essa ideia de limpeza: “como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. Entrei, então.”<sup>149</sup> O que ela não previa é que acabaria encontrando vida ali dentro, pois, apesar de escassas as espécies, há alguns animais que conseguem se adaptar ao deserto, como alguns insetos, incluindo as baratas.

A barata é o ponto alto do caos interno de G.H., que mesmo antes de encontrá-la já andava erratically pelo quarto, esquecendo o que tinha planejado, parecendo, ironicamente, com uma *barata tonta*. “Embaraçada ali dentro por uma teia de vazios, eu esquecia de novo o roteiro de arrumação que traçara, e não sabia ao certo por onde começar a arrumar.”<sup>150</sup> *Vazio* é um adjetivo que a personagem utiliza diversas vezes para se referir ao quarto e ao que ali se encontra: o quarto tinha uma ordem calma e vazia; a empregada abriu um vazio seco ali; o quarto era o retrato de um estômago vazio. Até mesmo o desenho na parede continha uma nudez vazia, pois era apenas contorno, “o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia.”<sup>151</sup>

Nesse sentido, o vazio do quarto não significa profundidade e espaço à disposição, tanto que G.H. sente que não cabe nele:

É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.<sup>152</sup>

Assim, o quarto é vazio porque é nu e neutro, é livre de qualquer coisa que cobre, livre de mascaramentos. Também por isso a G.H. pré-fabricada que entra no quarto nu, sente que

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 44.



não cabe, porque ela não é nua, ela é coberta pela manta civilizatória, pois, nas palavras da narradora de Clarice, “viver é incômodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito.”<sup>153</sup>

No momento em que entra no quarto, distraída pelo caos em sua cabeça, G.H. ainda não sabe, mas será essa nudez neutra que lhe trará uma *alegria difícil* num futuro breve. Discutiremos esse tópico mais detalhadamente no capítulo II; agora voltamos à epígrafe de *A paixão segundo G.H.*, que já mencionamos lá no início do capítulo I, na qual Clarice se dirige a seus possíveis leitores e diz que G.H. foi aos poucos lhe dando uma alegria difícil — diferente da alegria ordenada e montada, ligada ao *kitsch* e ao imediato sensível.

A falta de mascaramento do quarto significa que ele se mostra nu/real, ao invés de montado/forjado. Isso por si só já é suficiente para abalar nossas estruturas, pois, conforme Badiou, “o mundo sensível — nosso mundo — nada tem de especialmente nu, ele é totalmente forjado.”<sup>154</sup> Nessa perspectiva, a organização do mundo pela atividade humana dominante, nossa “realidade” com sua atividade simbólica, bloqueia-nos do real, e o que entendemos como nossa espontaneidade livre e independente está, na verdade, a serviço da estrutura do mundo tal como ele é. Desse modo, mesmo nossa alegria é montada, assim como a busca pelo prazer e o apreço pela beleza em G.H., tudo faz parte de uma construção *kitsch*. Para Badiou, nossa experiência — que inclui a percepção sensível, o sentimento imediato e a emoção — está impregnada da dominação do real como intimidação ou como submissão.

Por conseguinte, pode-se sustentar que se confiar pura e simplesmente ao imediato sensível, aos sentimentos, à emoção e ao encontro acaba na realidade por consolidar não, dessa vez, o regime acadêmico ou pretensamente científico de um saber sobre o real, mas pura e simplesmente aquilo que ‘real’ quer dizer nas opiniões dominantes.<sup>155</sup>

Citando a psicanálise lacaniana, Badiou escreve: “a partir do momento em que se trata do real, em que caem as defesas organizadas pelo imaginário, pelo semblante, a angústia passa a estar na ordem do dia. Só a angústia não engana, ela que é o encontro com um real tão intenso que o sujeito deve pagar o preço de se expor a ele.”<sup>156</sup> Assim, a alegria difícil que G.H. dá a Clarice e que o quarto dará a G.H. provém de um esclarecimento mais profundo que o imediato sensível, de uma queda de máscaras e de defesas, pois “só se chega ao real desmascarando-

---

<sup>153</sup> LISPECTOR, 1973, p. 114.

<sup>154</sup> BADIOU, *op. cit.*, p. 15.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 14.

o.”<sup>157</sup> Ela é difícil porque não aceita os atalhos da linguagem, não se chega a ela através de um caminho pronto; é difícil também porque, paradoxalmente, traz angústia e sofrimento, posto que essa alegria é o contato com o real sem medida.

Badiou postula que para se chegar ao real é preciso partir do *semblante*, é sempre no ponto do semblante que há uma chance de encontrá-lo, pois também é preciso que exista um real do próprio semblante, isto é, que exista uma *máscara real* para ser derrubada. De forma semelhante, Lacan, passando por diversos pensamentos acerca das relações entre o real, o simbólico e o imaginário ao longo dos seus estudos<sup>158</sup>, define na década de 1950 que só se vai ao real pelo simbólico; já na década seguinte, por volta dos anos 1960, Lacan escreve que o real é o que escapa ao simbólico. Ou seja, ambos pressupõem a necessidade de se partir de um ponto mais palpável para se chegar ao real, que é o que escapa ou o que está por trás desse ponto.

No caso da personagem G.H., o semblante ou o simbólico de onde a máscara será arrancada é o seu comportamento/estilo de vida *kitsch*, baseado na aparente ordem civilizatória, entusiasta da limpeza e da beleza. Em sua vida pré-quarto, G.H. era uma típica burguesa desfrutando os prazeres do consumo — sua cobertura no Rio de Janeiro, as festas com pessoas de seu ambiente, o privilégio de trabalhar de forma esporádica —, centrada em si mesma e no círculo que a rodeava, ela era incapaz de perceber o outro. Em algumas passagens, Clarice utiliza uma linguagem semelhante à do mundo-mercadoria, como no trecho em que G.H. diz que o mundo está à sua disposição, ao alcance do seu desfrute: “o leve prazer geral — que parece ter sido o tom em que eu vivo ou vivia — talvez viesse de que o mundo não era eu nem meu: eu podia usufruí-lo.”<sup>159</sup> Partindo da visão de Badiou, podemos dizer que esse tipo de linguagem e também o comportamento de G.H. estão em consonância com a sociedade capitalista ocidental; citando Pasolini, o autor escreve:

A característica de nosso mundo, digamos o mundo “ocidental”, é a de estar e se querer protegido de qualquer real. É um mundo no qual o semblante adquiriu tamanho vigor que cada um de nós pode viver, e desejar viver, como se estivesse a salvo de tudo aquilo que poderia ser um efeito real. De tal maneira que, nessa espécie de mundo, se por acaso o real opera uma abertura no semblante, causa imediatamente uma perturbação subjetiva total.<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>158</sup> CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 14, n. 1, jan./mar. 2009, pp. 41-46.

<sup>159</sup> LISPECTOR, 2009, p. 30.

<sup>160</sup> BADIOU, *op. cit.*, p. 44.

O quarto de Janair, com a súbita barata, é onde o semblante é identificado e arrancado, o que causa um profundo caos interno em G.H. É por esses motivos que ela resiste a *enxergar*, tentando antes de mais nada negar o quarto e transformá-lo em algo próximo do entendimento que tem de si mesma. Acalenta-a a ideia de jogar baldes e baldes de água para “limpar” aquele ambiente indelimitado. “Passei os olhos pelo guarda-roupa, ergui-os até uma rachadura do teto, procurando apossar-me um pouco mais daquele enorme vazio.”<sup>161</sup> É no momento em que animadamente planeja limpar e encerar o guarda-roupa, abrindo a porta meio impedida pelo pé da cama, que G.H. vislumbra a barata, a vida intempestiva naquele deserto. Vivendo uma montanha-russa emocional, choque-alívio-choque, a personagem cai de novo e, antes de entender, seu coração embranquece “como cabelos embranquecem.”<sup>162</sup>

“Ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente. Tudo ali havia secado — mas restara uma barata.”<sup>163</sup> Ela não imaginava que, em um apartamento minuciosamente desinfetado devido a seu nojo por baratas, o quarto tivesse escapado. Então, imediatamente G.H. atribui ao inseto o motivo de sua repulsa instintiva pelo quarto. “Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira.”<sup>164</sup>

Após o encontro com a barata, segue-se um grande parágrafo em que G.H. destila seus conhecimentos a respeito desses insetos: que já estavam na Terra antes dos dinossauros; que testemunharam a formação de grandes jazidas de petróleo e de carvão no mundo; que estavam presentes durante o avanço e o recuo das geleiras; que resistiam a mais de um mês sem comida e sem água e que, mesmo depois de pisadas, podiam descomprimir-se e continuar andando. As baratas já estavam no nascimento da arte, já existiam quando os humanos deixaram seus primeiros vestígios na caverna de Lascaux; e estavam presentes na gruta a qual Clarice menciona em *Água viva*. “Mesmo congeladas, ao degelarem, prosseguiram na marcha... Há trezentos e cinqüenta milhões de anos elas se repetiam sem se transformarem. Quando o mundo era quase nu elas já o cobriam vagarosas.”<sup>165</sup>

A escrita de Clarice a respeito do tópico da barata chega a ser cômica, mesmo que trágica para a personagem. Em *A paixão segundo G.H.*, é principalmente ao narrar sobre o inseto que Clarice assina seu estilo tragicômico, na medida em que escreve sobre coisas sérias

---

<sup>161</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 45.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 46..

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 47.

de maneira inusitada. “Olhei o quarto com desconfiança. Havia a barata, então.”<sup>166</sup> E G.H. se pergunta se além daquela poderia haver mais baratas. Uma? Duas? Quantas? Onde? Atrás das malas talvez. Sua imaginação a leva a pensar em centenas de baratas aglomeradas, o que a faz lembrar de sua infância, quando levantou o colchão sobre o qual dormia e encontrou uma escuridão de percevejos. “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra.”<sup>167</sup>

Partindo da ideia de que a barata faz a personagem recordar sua infância, dado que, em suas palavras, ela já havia vivido com os primeiros bichos da Terra, pode-se dizer que o inseto desperta o real expulso da consciência de G.H., recalcado pelo estilo *kitsch* de sua vida. Tudo o que passou na nossa existência fica, geralmente, conservado na vida psíquica; é possível que alguns elementos antigos sejam destruídos, mas isso configuraria uma exceção, pois “a conservação do passado na vida psíquica é antes a regra do que a surpreendente exceção.”<sup>168</sup> Conforme Rosenbaum, “a barata pode ser considerada a condensação extrema da matéria indesejável e expulsa da consciência, mas que retorna gerando angústia e terror.”<sup>169</sup> A experiência no quarto de Janair leva G.H. ao mundo pulsional, à vivência da tensão entre Eros e Tânatos.

Volto, aqui, ao ensaio de Garcia-Roza, que se baseia em Lacan para desenvolver a noção das pulsões como forças criadoras: “Freud aponta a pulsão de morte como obstáculo maior à cultura, na medida em que esta última tende a reunir indivíduos, famílias, nações, com vistas a uma grande unidade que seria a humanidade. A cultura estaria, portanto, a serviço de Eros. A pulsão de morte, entendida como potência destrutiva, tem como alvo a disjunção dessas unidades, a recusa da permanência. Enquanto a pulsão sexual é conservadora, pois além de construir uniões tende a mantê-las, a pulsão de morte é renovadora. Ao colocar em causa tudo o que existe, ela é potência criadora. Enquanto Eros tende à unificação, à indiferenciação, a pulsão de morte, como princípio disjuntivo, é produtora de diferenças.”<sup>170</sup>

Assim, o que G.H. enfrenta naquele quarto é a sua pulsão de morte. É o que, para Freud, o indivíduo precisa reprimir de modo a ser civilizado. Vivemos marcados pela tensão entre duas forças: a ordem da cultura (Eros) e a pulsão de morte, destrutiva (Tânatos); e essa tensão nos causa mal-estar. Apesar da aparente alegria e beleza do mundo *kitsch*, sentimos esse mal-estar. Dizemos que a pulsão de morte é destrutiva porque ela representa a tendência

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>168</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 17.

<sup>169</sup> ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 267.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 279.

fundamental de todo ser vivo a retornar a um estado anorgânico, destruindo as ligações existentes, desintegrando-as. Isso pode ser visto em *Água viva*, cuja narradora se diz fragmentária. “Eu me vivifico toda no meu instinto feliz de destruição.”<sup>171</sup>

De certa forma, após os choques iniciais e com os entendimentos que irão ocorrendo, G.H. buscará uma destruição, algo que desintegre o humano que existe nela, que destrua sua *persona*, onde ela se abrigou por muito tempo do *neutro* da vida. “Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana. Ao me ter humanizado, eu me havia livrado do deserto.”<sup>172</sup> Desse modo, a humanização é uma proteção contra a derrocada das areias.

Essa é uma outra metáfora da qual Lispector se utiliza para retratar os ânimos da personagem em *A paixão segundo G.H.*: quando G.H. está no controle, ela vive sobre as areias do mundo, que nunca desmoronam sob seus pés, à medida que os pés se movem, as areias se movem em conjunto, então tudo é firme e seguro; porém, quando G.H. perde o controle, as areias desandam, viram areias movediças e ela pede socorro, com a “mudez dos que têm gradualmente a boca entulhada pelas areias movediças.”<sup>173</sup> No desenrolar da narrativa, a personagem planeja como trabalhará para fixar as dunas, plantando dois milhões de árvores verdes, sobretudo eucaliptos, e não se esquecendo de se preparar para errar antes de começar o trabalho. “Preparada eu sempre estivera, tão adestrada que eu fora pelo medo.”<sup>174</sup> Agora, no entanto, era preciso coragem para aproveitar as brechas do erro e entrar nelas, sair da sua zona de entendimento. “Meu erro [...] devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a ‘verdade’ fosse aquilo que posso entender — terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.”<sup>175</sup> Seria preciso sair de sua zona familiar, afastando-se do que ela antes conhecia como “verdade”, para se aproximar do neutro, deixando as máscaras caírem.

Partindo da perspectiva segundo a qual o *kitsch* é um comportamento alienante capaz de atingir a sociedade moderna como um todo, e relembrando Freud, para o qual a ordem, a limpeza e a beleza ocupam lugares especiais no nosso rol de exigências culturais, G.H. pode ser vista como o *reflexo* de uma sociedade que se cobre com uma *máscara de beleza* e que exclui de seu campo de visão/percepção o que poderia causar-lhe desconforto: a pulsão de morte; o real; a luta de classes e a ex-empregada Janair; as baratas. Conforme já mencionado,

---

<sup>171</sup> LISPECTOR, 1973, p. 90.

<sup>172</sup> LISPECTOR, 2009, p. 91.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 109.

a pulsão de morte é uma potência destrutiva, na medida em que é produtora de diferenças, ao contrário da pulsão de vida, que tende a unificar, indiferenciar e padronizar. Nesse sentido, a pulsão de morte vai de encontro à cultura, que é construída.

A pulsão de morte assusta porque provoca justamente a ruptura da “paz da morte”, a emergência de novas formas, ao recusar a conservação das uniões (domínio das pulsões de vida, que tendem a manter e unificar). São forças anticulturais, pois quebram relações já construídas. As pulsões de morte rejeitam o edifício bem construído, a casa limpa por fora; elas são o grito vivo da geléia primária, magma informe de onde emergimos para o mundo das formas caídas de branco.<sup>176</sup>

Para Freud, a cultura é um processo especial que se desenrola na humanidade a serviço de Eros, porque pretende juntar indivíduos isolados, famílias, etnias, povos e nações numa grande unidade: a da humanidade. Aqui adiciono a ideia de que o *kitsch*, como a cultura, também é um produto de Eros, dado que seu ideal estético busca uma padronização e uma unidade maior; isso pode ser ilustrado na menção aos desfiles do Primeiro de Maio, feita por Kundera, em que havia um acordo categórico com o ser e todos eram convidados a celebrar a vida — mesmo num contexto de guerra e de invasão estrangeira. O *kitsch* é uma categoria que passa pela estética, pela política e pela cultura, porque ele é condição de nossa existência. Conforme apontado por Gonçalves, “Kundera o observa, também, como uma forma de ocultar aquilo que diz respeito à existência do ser, em sua crueza e exposição, sobreposto pela forma da arte idílica.”<sup>177</sup> Assim, a partir de Kundera vemos o *kitsch* para além de uma simples arte de mau gosto, como foi pontuado por Greenberg, e destacamos a existência de um comportamento *kitsch* — “um modelo de existência idealizada, de onde se retira o feio, o fétido, o sujo, o não padronizado, o questionamento, o conflito e o trágico.”<sup>178</sup>

Tomando como base a análise da personalidade de G.H., que discuti com maior profundidade no subcapítulo anterior, pode-se dizer que a personagem pré-quarto tem um comportamento que é produto do *kitsch* e de Eros. Ela enaltece a beleza e tem medo do feio; tem um forte nojo de baratas, insetos que, segundo a narrativa, constam na lista de animais imundos e proibidos da Bíblia; busca uma vida organizada e sem grandes conflitos; vive em um cenário idílico urbano; até em sua arte, na produção de esculturas, busca mais uma reprodução do que uma expressão, tenta apenas reproduzir. No quarto de Janair, G.H. vive o

---

<sup>176</sup> ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 273.

<sup>177</sup> GONÇALVES, Lucas F. O kitsch na epistemologia do romance. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 23(2), 2019, p. 66.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 74.

confronto entre Eros, o programa da cultura, e Tântatos, a pulsão de morte; ambos coexistentes apesar de opostos, conforme Freud:

A esse programa da cultura se opõe o instinto natural de agressão dos seres humanos, a hostilidade de um contra todos e de todos contra um. Esse instinto de agressão é o derivado e representante maior do instinto de morte, que encontramos ao lado de Eros e que partilha com ele o domínio do mundo.<sup>179</sup>

Esse instinto natural de agressão, derivado da pulsão de morte, pode ser visto em G.H. quando ela tenta matar a barata. Seu desejo de matá-la é inebriante, pois parece vir de um sentimento não muito habitual para a personagem, ela sente uma coragem súbita, oriunda de algum lugar muito profundo e antigo dentro de si. Para Nunes<sup>180</sup>, o medo e o ódio à barata desencadeiam em G.H. a sua inquietação destrutiva e a sua capacidade de violência, ímpetos que antes eram contidos pelo senso da ordem, da beleza e do bom-gosto.

Agora toda uma potência latente enfim me latejava, e uma grandeza me tomava: a da coragem, como se o medo mesmo fosse o que me tivesse enfim investido de minha coragem.” [...] Pela primeira vez eu me sentia toda incumbida por um instinto. [...] Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar.<sup>181</sup>

Sem nenhum pudor e comovida com sua entrega ao que é o mal, G.H. estava pela primeira vez deixando sair a desconhecida que havia nela, que ansiava por destruição. “Toda uma vida de atenção — há quinze séculos eu não lutava, há quinze séculos eu não matava, há quinze séculos eu não morria.”<sup>182</sup> Então, como que em transe, ela levanta a mão e num só golpe fecha a porta do guarda-roupa sobre o corpo da barata. Permanece assim por uns instantes, de olhos fechados, vivendo o êxtase de enfim ter matado.

Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo, e além dele a aceitação vital do júbilo? Há quanto tempo, então, estivera eu por matar? Não, não se tratava disso. A pergunta era: o que matara eu? Essa mulher calma que eu sempre fora, ela enlouquecera de prazer? Com os olhos ainda fechados eu tremia de júbilo. Ter matado - era tão maior que eu, era da altura daquele quarto indelimitado.<sup>183</sup>

---

<sup>179</sup> FREUD, *op. cit.*, p. 58.

<sup>180</sup> *Op. cit.*

<sup>181</sup> LISPECTOR, 2009, p. 51.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 53.

Nesse ponto, volto a argumentar que G.H. pode ser vista como o reflexo da civilização, que reprime sua pulsão de morte em nome de uma ordem civilizatória. É claro que o processo cultural do gênero humano, de toda uma civilização, é uma abstração de nível macro, mais alta que o desenvolvimento de um indivíduo, que é de nível micro, porém, ambos os processos, o de desenvolvimento/educação de um indivíduo e o da cultura da humanidade, são de natureza semelhante, talvez até sejam o mesmo processo.<sup>184</sup> O ponto no qual essa civilização incorpora o comportamento *kitsch* pode ser observado na designação de alguns seres, vistos como sujeitos e subalternos — a barata e Janair, no caso de G.H. e da sociedade da qual ela é um retrato. Assim, a satisfação que a personagem sente ao matar a barata tem sentido duplo: ela se sente saciada por ter destruído um ser do qual tem profundo nojo e também por ter libertado sua pulsão de morte. “Era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro”<sup>185</sup>, ou seja, a coisa que não se encontra no catálogo. A barata é carregada de uma carga simbólica, pois a própria G.H. se pergunta: *o que matara eu? O que lhe dizia sua pulsão de morte? Para qual destruição ela apontava?*

Até o momento em que esses questionamentos passavam pela cabeça de G.H., ela acreditava que realmente havia eliminado a vida da barata com um só golpe. Entretanto, não seria tão fácil assim, afinal, não era à toa que elas estavam no planeta há tantas eras. Quando abre os olhos para contemplar seu feito heróico, G.H. percebe que na verdade o inseto estava vivo, a porta prendera seu corpo mas não fora suficiente para tirar sua vida. “Ainda faltava, então, um golpe final.”<sup>186</sup> A personagem, assim, levanta a mão para desferir esse golpe fatal, mas acaba desistindo porque enxerga a cara do inseto, e Clarice volta a narrar o encontro de G.H. com a barata de forma cômica e inusitada.

“Mas foi então que vi a cara da barata. [...] Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto.”<sup>187</sup> O cômico do estilo clariciano fica no nível da forma, da escolha de palavras, e não no nível do conteúdo; ele é mesclado com o trágico, é uma comicidade da forma que vem a partir de uma tragicidade do conteúdo. Por sua vez, o conteúdo é trágico porque a personagem é alguém que sofre quase o tempo todo, que carrega uma culpa trágica — o que, por um viés freudiano, é parte da nossa condição humana. “Segundo Freud seríamos todos um pouco heróis trágicos, Édipos, portadores dessa ‘culpa trágica’. Percebemos-nos como seres faltantes, desejantes, cindidos, que buscam se reconstruir

---

<sup>184</sup> FREUD, *op. cit.*

<sup>185</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 85.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 54.



por meio de suas narrativas.”<sup>188</sup> Esses elementos conferem à obra de Clarice um tom tragicômico, que se aproxima do grotesco, na medida em que a narrativa é disforme, fora do lugar — um tanto monstruosa.

Para Nunes<sup>189</sup>, o grotesco é a nota dominante desde o começo da experiência de G.H., sobressaindo-se nas figuras da parede do quarto de Janair, “um homem, uma mulher e um cão maltraçados, dando a impressão de autômatos ou de múmias desproporcionadas, e rígidas”, e acentuando-se ainda mais no momento da náusea, da descrição do rosto e do corpo da barata, com ela em primeiro grande plano. “Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. Os cílios seriam talvez as múltiplas pernas. Os fios de antena estavam agora quietos, fiapos secos e empoeirados.”<sup>190</sup> Conforme Biserra<sup>191</sup>, “o tragicômico nem sempre gera uma sensação agradável, pelo contrário, também se percebe nele algo como disforme, como fora do lugar, a isto podemos chamar de grotesco.”

Esse jogo trágico/cômico nos faz lembrar de Dom Quixote, um personagem que é tão engraçado e louco que faz o leitor acabar tendo pena, porque ele é o próprio agente da tragédia, sua forma de agir é muito maléfica para si mesmo. Nesse sentido, o cômico ao qual me refiro é ligado ao automatismo, uma das condições básicas que Bergson define para o gênero, “que é o gesto involuntário, a palavra inconsciente, como é o caso da distração de Dom Quixote.”<sup>192</sup> A mente de G.H. está tão caótica, embriagada pela pulsão de morte, que ela passa a agir de um modo um tanto inconsciente e involuntário desde que nota a presença da barata no quarto, e a escolha de palavras da narrativa contribui para esse efeito cômico, como, por exemplo, quando G.H. diz que a barata é pura sedução, ou quando a compara com uma lenda, por ser muito antiga, “tão velha como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs.”<sup>193</sup>

Olhei a boca: lá estava a boca real.

Eu nunca tinha visto a boca de uma barata. Eu na verdade — eu nunca tinha mesmo visto uma barata. Só tivera repugnância pela sua antiga e sempre presente existência — mas nunca a defrontara, nem mesmo em pensamento.<sup>194</sup>

---

<sup>188</sup> BISERRA, William Alves. *O cômico, o trágico e o tragicômico: um ensaio em psicanálise e psicologia analítica*. 2021. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Instituto de Psicologia da UnB, Brasília, 2021, p. 75.

<sup>189</sup> *Op. cit.*, p. 62.

<sup>190</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 55.

<sup>191</sup> *Op. cit.*, p. 134.

<sup>192</sup> PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. *Letras de hoje*, Porto Alegre, 32(3), 1997, p. 20.

<sup>193</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 54.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 54.

No ato de estudar o rosto da barata, observando seus olhos e sua boca, G.H. diz que ela parece uma mulata à morte. “A caracterização que G.H. faz da barata vai se sobrepondo especularmente à imagem da empregada Janair, ou seja, um rosto sem contorno, com a boca marrom e os olhos pretos, que mesmo ausente permanece no quarto.”<sup>195</sup> Se a imagem da barata e a imagem de Janair se confundem, podemos dizer que sua pulsão de morte ao desejar matar a barata aponta, mesmo que inconscientemente, para o desejo de destruir a ex-empregada? Ou ao menos destruir aquele cenário caótico que, assim G.H. entendia, Janair havia criado para insultá-la. Destruindo a imagem e o cenário de Janair — que inclui o quarto arrumado e o desenho a carvão —, G.H. eliminaria também o real insuportável e então poderia voltar para o *living* de seu apartamento, deitar confortavelmente no sofá e se aninhar em sua vida *kitsch*.

Entretanto, depois que percebe conscientemente o rosto da barata, G.H. não consegue mais pensar em matá-la, mais do que isso, ela se sente seduzida pelo inseto, pois descobre nele a identidade de sua vida mais profunda, anterior à vida humana e maior que ela. Conforme Giorgi, citando os estudos de Caillois a respeito do culto aos insetos em algumas culturas, “a análise do comportamento dos insetos aponta, justamente, a inconsciência, a ausência, em suma, a acefalia que habita os nossos começos, e que parece de algum modo nos acompanhar.”<sup>196</sup> “O que eu via era a vida me olhando.”<sup>197</sup> E então tem início sua relação paradoxal com a barata, entre o nojo e a sedução, G.H. continua detestando-a apesar de se identificar com ela. “Olhei-a, à barata: eu a odiava tanto que passava para o seu lado, solidária com ela, pois não suportaria ficar sozinha com minha agressão.”<sup>198</sup> Uma vez que existe um conflito entre sentimentos paradoxais, a personagem segue num vaivém, ora querendo voltar para seu mundo anterior com regulamentos e leis, ora desejando desprezar-se da lei e entregar-se ao infernal mundo da matéria viva. Através da barata, ela se vê num deserto que a chama, como um cântico, para o núcleo da vida. “A barata é pura sedução. Cílios, cílios pestanejando que chamam.”<sup>199</sup> Ela, porém, tem medo de estar indo em direção a uma verdade aterradora, que poderá fazer seu mundo cair.

Na narrativa, existe um embate entre os dois mundos — assim como entre as duas alegrias, sobre as quais já dissertamos no subcapítulo anterior —, o mundo que G.H. tinha anteriormente e o mundo que se apresenta a ela dentro do quarto. O primeiro é todo ordenado e, por isso, inteligível; ao passo que o segundo é caótico e incompreensível para mentes

---

<sup>195</sup> ALONSO, 2014, p. 6.

<sup>196</sup> GIORGI, Artur de Vargas. Depois, o começo: a literatura e o vazio. *Alea*, 23(1), 2021, p. 265.

<sup>197</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 56.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 59.

humanas tão habituadas à ordem. O modo como Clarice constrói os dois mundos dá a entender que um refere-se ao “mundinho” de G.H., que pode ser relacionado à forma artificial e preconceituosa como a civilização concebe o mundo em que vive; já o outro, refere-se ao mundo natural, sem enfeites e sem máscaras, ligado ao real. “Eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo.”<sup>200</sup> E era de suma importância que G.H. saísse mesmo de seu mundo para poder entrar no outro, era preciso sair de sua vida ordinária e comum, posto que o real não é de forma alguma aquilo que estrutura nossa vida imediata. “É, pelo contrário, como Freud viu muito bem, seu longínquo segredo. E para descobrir esse segredo é preciso sair da vida ordinária, sair da caverna — como disse Platão de uma vez por todas.”<sup>201</sup>

Os dois mundos que Lispector constrói na história são divididos entre o pré-quarto e o quarto/pós-quarto. Sobre o primeiro período, temos informações apenas a partir das lembranças de G.H., uma vez que o tempo da narrativa é baseado num *flashback*, pois, quando ela tem início, a personagem já está sentada à mesa do café da manhã, tendo passado pela arrumação no dia anterior. A respeito do tempo narrativo, *A paixão segundo G.H.* é um caso curioso, pois ele tem um efeito de *presentificação* e ao mesmo tempo se encaixa nos casos especiais, citados por Assis Brasil, “em que o tempo narrado em *flashback* constitui a *verdadeira história*, como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nessa novela, o *flashback* é a longa recuperação da vida do personagem central, por sua própria voz.”<sup>202</sup> Na obra de Lispector, o dia anterior de G.H. é recuperado também pela própria voz da personagem; de certo modo, há também uma recuperação de sua vida pregressa, em forma de reflexões sobre o seu comportamento e sobre suas ideias anteriores.

Por outro lado, existe uma proposta de performance literária nesse romance, não exatamente no sentido de espetáculo, mas de presentificação — mesmo que a narrativa conte o dia anterior, diferentemente de *Água viva*, que é todo no presente e que traz uma narradora em busca do *instante-já*, “que de tão fugidivo não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais.”<sup>203</sup> O tom de presentificação em *A paixão segundo G.H.* é reforçado pelas repetições, tópico já mencionado anteriormente neste trabalho, em que a última frase do capítulo é repetida no capítulo seguinte; o reforço vem também pelo movimento pendular da personagem, que vai e volta o tempo todo em suas reflexões e decisões. Para presentificar a narrativa, Lispector utiliza por vezes o tempo verbal do presente ao retratar

---

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>201</sup> BADIOU, *op. cit.*, p. 41.

<sup>202</sup> ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 309.

<sup>203</sup> LISPECTOR, 1973, p. 7.

reflexões da personagem, mesmo que elas tenham acontecido no passado recente. Ela também começa a história com o gerúndio, “estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender”, que, apesar de não ser relacionado com nenhum tempo verbal, representa uma ação em curso, com implicações no presente.

Além disso, lembrando a hipótese central desta pesquisa, segundo a qual a vida pregressa de G.H. é uma construção *kitsch*, podemos dizer que a forma da narrativa, com suas repetições e seu tom presentificado, reforça a linguagem do mundo moderno e capitalista, posto que a presentificação é uma forte característica dessa linguagem, que nos diz “viva agora”, “compre agora”, “corra porque a promoção é só até hoje”. É um *mundo em série*, que utiliza uma linguagem também em série, no qual a máxima do *carpe diem* foi pervertida pelo capitalismo e se tornou um estilo de vida. Conforme Lima, “as noções de passado, presente e futuro se alteraram bruscamente após as grandes guerras do século XX. Os efeitos do capitalismo flexível na atualidade (Sennett, 1998/2005), chamado por Lipovetsky (2004) de hipermodernidade, podem ser vistos na exaltação do tempo presente.”<sup>204</sup> Na contemporaneidade, essa exaltação é ainda mais evidente, com o ser humano conectado a tudo e a todos, rolando *feeds* em redes sociais, sempre em busca de que algo aconteça no “agora”.

Esse é um mundo cuja cultura está focada em gozar, assim, qualquer ameaça ao gozo é vista como anormalidade e precisa ser rapidamente eliminada. Recordando Freud, a civilização busca a felicidade, e essa busca quer a ausência de desprazeres e dores, além da vivência de fortes prazeres. É o que acontece com G.H. em seu desejo inicial de eliminar/matar alguma coisa naquele quarto infernal, destruir a barata. A personagem sabe que a busca pelo gozo é intrínseca à vida humanizada. “A identidade pode ser perigosa por causa do intenso prazer que se tornasse apenas prazer.”<sup>205</sup> Por isso, aos poucos, ela vai deixando essa humanização de lado para buscar o neutro da coisa, algo que não seja “prazer pelo prazer”, onde o prazer não tenha um fim em si mesmo.

Retomando o embate entre os dois mundos, o mundo do qual G.H. desejará se aproximar no período que se inicia no quarto e vai até sua vida pós-quarto é, então, selvagem, cru, sujo e feio — praticamente oposto ao mundo que ela precisaria largar para poder viver neste, um mundo que antes ela teria chamado de violento. G.H. entra no quarto somente depois de se acalmar com a decisão de jogar baldes de água para umedecer aquele deserto e destruir o

---

<sup>204</sup> LIMA, Priscilla Melo Ribeiro de. *Tempus fugit... carpe diem Poiesis, velhice e psicanálise*. 2013. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Instituto de Psicologia da UnB, Brasília, 2013, p. 31.

<sup>205</sup> LISPECTOR, 2009, p. 146.

desenho da parede; sua calma, entretanto, não é absoluta, pois ali na porta de entrada ela já conseguia sentir que alguma mudança estava para acontecer, ali mesmo ela começa a questionar sua configuração de vida. “Meus nervos estavam agora acordados — meus nervos que haviam sido tranquilos ou apenas arrumados? meu silêncio fora silêncio ou uma voz alta que é muda?”<sup>206</sup> Ou seja, será que aquele mundo progresso, à sua maneira, havia moldado sua personalidade, arrumando-a e acalentando-a de modo que ela não achasse que precisava gritar, que ficasse muda?

Eis que de repente aquele mundo inteiro que eu era crispava-se de cansaço, eu não suportava mais carregar nos ombros — o quê? — e sucumbia a uma tensão que eu não sabia que sempre fora minha. Já estava havendo então, e eu ainda não sabia, os primeiros sinais em mim do desabamento de cavernas calcáreas subterrâneas, que ruíam sob o peso de camadas arqueológicas estratificadas — e o peso do primeiro desabamento abaixava os cantos de minha boca, me deixava de braços caídos. O que me acontecia? Nunca saberei entender mas há de haver quem entenda. E é em mim que tenho de criar esse alguém que entenderá.<sup>207</sup>

É devido à tentação de ver, saber e sentir esse novo mundo neutro que G.H. desejará entrar na matéria divina, desorganizando o mundo humano e suas sólidas construções. “Entre o nojo e o maravilhamento, G.H. se dá conta que há uma fonte anterior à humana que alimenta o humano que somos. É na direção dela que se move G.H., buscando reunificar o sujeito às forças míticas da natureza.”<sup>208</sup> A personagem, no entanto, quer a reunificação sem transcendência, sem tentar temperar o tédio, como ela fazia anteriormente. Isso significa uma busca por se afastar também do *kitsch*, que é a coisa artificial e montada, é a transcendência. O *kitsch* é uma construção do simbólico e, para G.H., qualquer construção já é transcender, uma vez que construir é atribuir nomes e significados arbitrariamente, é enfeitar o neutro. A vontade de G.H. é semelhante à da narradora de *Água viva*: “quero a experiência de uma falta de construção.”<sup>209</sup>

Então, o silêncio de G.H., ou a voz alta que é muda, começa a sentir necessidade de gritar que está viva, porém, tem medo de dar o primeiro grito, pois, em suas palavras, o ser gritante é arrastado para fora do mundo possível. Como escreve Seuphor (1964) a respeito do grito que parece brotar do mais profundo de nós mesmos: se reprimido, ele logo se humaniza. Se ela gritasse, despertaria outros seres gritantes e desencadearia a descoberta do mundo, da

---

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>208</sup> ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 266.

<sup>209</sup> LISPECTOR, 1973, p. 30.

existência do real, caótico e doloroso. G.H. estava enfim *enxergando o outro*, o seu “fora”: a ex-empregada Janair; a matéria neutra da barata; um outro tipo de mundo e uma outra forma de alegria. “Agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto.”<sup>210</sup> Ela vai percebendo que o deserto também tem umidade, também é vivo, e que é feito do mesmo, ou seja, que ele não é tão fora assim de seu Eu.

Pode-se dizer que Lispector ao escrever sobre a relação entre G.H. e o deserto do quarto, com a barata agonizante e sua gordura branca escorrendo, faz uso do artifício da *abjeção*, abordado por Foster. Citando a definição canônica de Julia Kristeva, o autor escreve que “o abjeto é aquilo de que devo me livrar *para me tornar um eu*. [...] É uma substância fantasmagórica não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele — íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito.”<sup>211</sup> Ou seja, a barata é o abjeto, ao mesmo tempo estranho e íntimo, que G.H. precisou recalcar para corresponder às iniciais que ela lia em suas valises, isto é, para ser seu superego, parte da civilização. De acordo com Kristeva, o abjeto é o estranho/íntimo do superego: “a cada ego seu objeto, a cada superego seu abjeto.”<sup>212</sup> A barata é a falta de sentido, é o insuportável que sempre esteve presente e que, por causar pânico, precisava ser ignorado. “Quantas vezes antes as baratas me haviam acontecido e eu me desviara para outros caminhos?”<sup>213</sup> É somente no quarto que a personagem G.H. encara a barata e vê nela o rosto de Janair e o seu próprio — a identidade de sua vida mais profunda, anterior à humana.

Em suas palavras, ela estava saindo de seu mundo, para entrar no mundo. “É que eu não estava mais me vendo, estava era *vendo*. Toda uma civilização que se havia erguido, tendo como garantia que *se misture imediatamente o que se vê com o que se sente*<sup>214</sup>, toda uma civilização que tem como alicerce o *salvar-se* — pois eu estava em seus escombros.”<sup>215</sup> Essa garantia sobre a qual G.H. fala, de as pessoas misturarem o que se vê com o que se sente, lembra-nos da questão do imediato sensível em Badiou, para quem nosso mundo sensível é completamente forjado. Nesse sentido, as coisas que sentimos são construídas pela cultura civilizatória e, por isso, é necessário separar o *ver* do *sentir* para ver de fato.

---

<sup>210</sup> *Idem*, 2009, p. 48.

<sup>211</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 147.

<sup>212</sup> KRISTEVA, *op. cit.*, p. 2.

<sup>213</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 87.

<sup>214</sup> Grifos meus.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 62.

“E eu fugia, com mal-estar eu fugia.”<sup>216</sup> Só que ela não fugia mais da barata e do quarto, mas sim da civilização forjada na qual estava presa, porque ela desejava tocar no que é imundo. Seu desejo é, entretanto, sempre hesitante; ela avança na coragem, para depois recuar alegando medo, pedindo socorro. G.H. lutava contra uma alegria que começara a sentir, a alegria difícil e destituída da esperança que organizava sua vida — uma alegria que não aceita os atalhos da linguagem e não se ilude com o imediato sensível. “O que temia eu? ficar imunda de quê? Ficar imunda de alegria.”<sup>217</sup> Temendo essa alegria, ela segue ora se entregando, ora tentando agarrar-se aos últimos restos de sua civilização antiga, que lhe ajudaria a negar o que via.

A barata é o caos<sup>218</sup>, mas ela também é a sedução, e G.H. observa atentamente aquele ser feio e brilhante, imaginando se seriam salgados os olhos dele, se seria possível sentir o gosto de sal no deserto. E a barata a observa de volta, com sua massa branca e fofa escorrendo cada vez mais do corpo — uma massa da qual G.H. acredita que também é feita. G.H. vê naquilo que sai da barata o hoje: uma atualidade sem esperança, sem promessa e sem enfeites falsos, e é por isso que ela se sente seduzida por aquela massa, porque, desde que viu o quarto, criou-se nela um desejo de sair da beleza e de parar de temer o feio, de perder a tal salvação humana.

Sentia que o meu de dentro, apesar de matéria fofa e branca, tinha no entanto força de rebentar meu rosto de prata e beleza, adeus beleza do mundo. Beleza que me é agora remota e que não quero mais — estou sem poder mais querer a beleza — talvez nunca a tivesse querido mesmo, mas era tão bom! eu me lembro como o jogo da beleza era bom, a beleza era uma transmutação contínua.<sup>219</sup>

O fato de G.H. estar se perguntando se haveria sal no olho da barata revela sua tendência a entender por meios humanos, a temperar a coisa neutra. Esse neutro é o vazio insuportável que sentimos necessidade de preencher, de pintar com cores *kitsch* bem definidas, ao contrário do neutro, que é furta-cor, isto é, que “muda sutilmente de aspecto, talvez de sentido, segundo a inclinação do olhar do sujeito.”<sup>220</sup> O neutro é o que se dá a ver quando esconde o colorido; G.H. compreende isso e então decide que os olhos da barata só podem ser insossos, ou seja, só podem ser a própria natureza, uma coisa sem atributos, pois o “sal seria o sentimento e a palavra

---

<sup>216</sup> *Ibidem*.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>218</sup> Conforme a *Teogonia* de Hesíodo, Caos é o vazio primitivo, o princípio fundamental, a origem da totalidade, de onde se separam as outras coisas. Caos é o primeiro da progressiva gênese do universo, que vai da desordem à ordem — um caminho inverso ao de G.H. no quarto, que vai da ordem ao caos, logo, retornando ao vazio primitivo.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>220</sup> BARTHES, Roland. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 109.

e o gosto.”<sup>221</sup> Lispector constrói passo a passo o caminho que levará a personagem a comer a massa da barata, sempre no movimento de avanço-recuo-avanço, são quase cem páginas entre a primeira menção à ideia de provar e o ato em si. Comer a substância da barata é um ato que corrompe a identidade de G.H. e a civilização da qual ela faz parte, porque, com isso, a personagem deixa de *abjetar*. Segundo Foster, para Kristeva, abjetar é expulsar, separar; e a operação de abjetar é essencial para a manutenção tanto do sujeito como da sociedade. Por sua vez, o abjeto é repulsivo, e corrosivo das duas formações.

Para Waldman, existe uma *transgressão* radical da autora em *A paixão segundo G.H.*, na medida em que a personagem, além de pôr na boca a barata, um animal considerado impuro,

deslocará para esse inseto ínfimo e impuro a imagem de Deus, fazendo com que o pequeno e o finito contenham o infinito, que o impuro possa conter a pureza, e os fios que vinculam o pequeno e o grande confluam na comunhão do neutro, matéria comum a todos os seres, representada na massa pastosa da barata esmagada.<sup>222</sup>

Nesse sentido, podemos dizer que a transgressão na escrita de Lispector não rompe com a ordem simbólica, em vez disso a expõe em crise, registrando seus pontos de colapso e de superação, isto é, as novas possibilidades que tal crise pode abrir. Para Maria Homem<sup>223</sup>, a obra de Clarice realiza a busca do real indizível através das malhas do simbólico. Esse modo de transgressão clariciana está em consonância com o que Foster considera ser o objetivo de uma certa vocação reformulada da vanguarda, desse modo, a transgressão é repensada “não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heróica fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica dentro da ordem.”<sup>224</sup>

Kristeva, dissertando sobre o que é impróprio e impuro, inclui aversão a certos alimentos, sujeira, lixo e esterco. Para a autora, a repugnância por esses itens afasta o sujeito do abjeto, e os espasmos, ânsias e vômitos o protegem dele. Sob essa perspectiva, o vômito de G.H. pode ser lido como uma tentativa de se proteger do imundo, uma vez que, quando avança mais um passo para enfim comer a barata, ela acaba vomitando o leite e o pão que comera no café da manhã. “Toda sacudida pelo vômito violento, que não fora sequer precedido pelo aviso de uma náusea, desiludida comigo mesma, espantada com minha falta de força de cumprir o

---

<sup>221</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 85.

<sup>222</sup> WALDMAN, Berta. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p. 252.

<sup>223</sup> HOMEM, Maria. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Tese (Doutorado) - Departamento de Teoria literária e Literatura comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2011.

<sup>224</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 149.



gesto que me parecia ser o único a reunir meu corpo à minha alma.”<sup>225</sup> Depois disso, no entanto, ela se sente serena e fisicamente tranquila. Porém, logo percebe que o vômito que a protegera tinha um lado ruim, pois tinha levado sua exaltação, e agora ela teria que comer o impuro sem a ajuda da exaltação anterior, que teria agido como um transe, uma hipnose.

Há uma relação terminológica entre o “imundo” em *Lispector* e o “impuro” em Kristeva. Na tradução em inglês de *Pouvoirs de l'horreur*, Roudiez utiliza o termo *unclean*, contrastando com *clean*, para corresponder à distinção *pure/impure*. Ele diz que buscou utilizar versões que mais se aproximavam das que Kristeva utilizou no original; por exemplo, para as citações bíblicas, o tradutor se baseou na versão de *King James*. *Clean/unclean* são termos usados em contextos religiosos, aparecem em Levítico 11<sup>226</sup>, onde os animais são divididos entre: puros e impuros, em português; *clean* e *unclean*, em inglês. Nesta passagem, são enumerados os animais que os hebreus podem e não podem comer/entrar em contato, sob pena de também ficarem impuros. Kristeva cita a passagem sobre o *camelo* ser considerado impuro: “Contudo, não comereis dos que só ruminam, nem dos que têm o casco fendido: o camelo, apesar de ruminar, não tem casco fendido; ele é impuro para vocês (Leviticus 11:1-4).”<sup>227</sup>

G.H. indaga-se sobre essa lista de animais, utilizando o termo imundo — “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?”<sup>228</sup> —, e depois citando diretamente algumas passagens, entre aspas, com o termo impuro — “Mas não comereis das impuras: quais são a águia, e o grifo, e o esmerilhão”<sup>229</sup> “E tudo o que anda de rastos e tem asas será impuro, e não se comerá.”<sup>230</sup>

Por que ela não poderia ficar imunda como a barata? Porque a barata é um ser destituído dos enfeites e adornos da civilização *kitsch* com suas culturas, suas leis e suas religiões. Uma civilização que se baseia em esconder o real, recalcar a pulsão de morte, idolatrar a beleza e a limpeza, e ignorar a existência da merda, da sujeira, do abjeto. Sob essa perspectiva, as baratas não foram contaminadas pela ordem civilizatória, portanto, deseja-se que o ser humano G.H., indivíduo que é parte da civilização, não se desenfeite.

---

<sup>225</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 165.

<sup>226</sup> Disponível em: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Lev%C3%ADtico%2011&version=NVI-PT>. Acesso em: 26 out 2023.

<sup>227</sup> Tradução da autora. Versão em inglês: “Nevertheless these shall ye not eat of them that chew the cud, or of them that divide the hoof: as the camel, because he cheweth the cud, but divided not the hoof; he is unclean unto you. (Leviticus 11:1-4).”

<sup>228</sup> LISPECTOR, 2009, p. 70.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 72.

O animal imundo da Bíblia é proibido porque o imundo é a raiz — pois há coisas criadas que nunca se enfeitaram, e conservaram-se iguais ao momento em que foram criadas, e somente elas continuaram a ser a raiz ainda toda completa. E porque são a raiz é que não se podia comê-las, o fruto do bem e do mal — comer a matéria viva me expulsaria de um paraíso de adornos, e me levaria para sempre a andar com um cajado pelo deserto.<sup>231</sup>

Logo, a personagem acredita que, comendo a barata, ela estará livre de sua vida pregressa, deixará de ter medo do feio e da desordem, e passará a andar com um cajado pelo deserto, em meio aos camelos “impuros”, e sendo tão impura quanto eles, talvez? Pois camelos são animais encontrados tipicamente em regiões de deserto, são adaptados à vida em lugares secos, além disso, possuem duas corcovas, que funcionam como reserva de gordura e os ajudam em períodos de escassez — assim como a massa branca da barata é também reserva de gordura, que alimenta suas células e a ajuda a sobreviver quando falta comida. Então é isso que G.H. fará, mesmo depois de ter vomitado a exaltação, ela come a barata e sente o gosto nojento do nada. Sente também o gosto de si mesma. “Com nojo, com desespero, com coragem, eu cedia. Ficara tarde demais, e agora eu queria. [...] Eu cedia, mas com medo e dilaceramento.”<sup>232</sup>

Comer a barata é um ato que busca *contato* com o neutro, com o impuro, com o feio, com a merda. Para Rosenbaum, a massa branca é anônima e impessoal, correspondendo ao grau quase zero da existência — que, no entanto, é vivo e beira o insuportável. Digerida a massa branca, G.H. caminharia em direção ao patamar em que a narradora de *Água viva*, também oriunda da ordem, chegara. “Nasci por Ordem. Estou inteiramente tranquila. Respiro por Ordem. Não tenho estilo de vida: atingi o impessoal, o que é tão difícil.”<sup>233</sup> Assim, o caminho que passa por enxergar a ex-empregada Janair e culmina em provar da barata simboliza a aproximação de G.H. com seu insuportável, seu real. “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real.”<sup>234</sup>

Nesse sentido, ao penetrar na massa da barata, G.H. se despoja e se anula como pessoa constituída, o que significa anular-se também do *kitsch* como construção civilizatória. Conforme Waldman, “entre a vontade de conservar sua individualidade humana e a compulsão de seguir por uma trilha que a levará ao inumano onde se perderá, G.H. se debate dolorosamente, até ceder à atração dessa realidade impessoal que a integra à exterioridade de

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>233</sup> LISPECTOR, 1973, p. 54.

<sup>234</sup> *Idem*, 2009, p. 167.

matéria viva.”<sup>235</sup> Indo um pouco além, aqui definimos essa *individualidade humana* mencionada pela autora como uma *construção kitsch*, que é característica das sociedades moderna e hipermoderna.

G.H. sente a perda de tudo o que era a sua vida anterior, em suas palavras, é como se tivesse perdido uma terceira perna, que lhe impossibilitava de andar, porém fazia dela um tripé estável. Para Bosi, essa terceira perna significa o supérfluo que parece essencial, ou seja, tudo o que impede o espírito de caminhar com as forças nuas (a nudez da qual G.H. tanta fala) do próprio ser. A perda principal é a da sua humanização mediada pela cultura e pela civilização *kitsch*, algo que lhe era indispensável. “A desumanização é tão dolorosa como perder tudo.”<sup>236</sup> Será que agora, no pós-quarto, essa humanização deixa de ser essencial? Como no poema de Bishop, a arte de perder não é (tão) difícil de dominar, não é nenhum mistério. Perder o que lhe era necessário não será para G.H. nenhum desastre, nada sério?

---

<sup>235</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 56.

<sup>236</sup> LISPECTOR, *op. cit.*, p. 73.

## Capítulo II

### Caos e ordem: coexistência

*E toda a gente simplesmente  
elegante que passeia e se mostra  
E afinal tem alma lá dentro!*

*Álvaro de Campos*

Infiltrando-se em diferentes formatos, o *kitsch* se caracteriza por um comportamento que prioriza as aparências e, por vezes, pretende ser o que não é. Ele possui dimensões que abrangem a estética, a cultura, a política e a arte em suas diversas manifestações. Assim, seu conceito é bastante amplo, podendo designar, por exemplo: réplicas em miniatura; arte decorativa ou sentimental; obras coloridas, com elementos da cultura pop; discursos, obras ou performances que trazem uma promessa de prazer imediato, cobrindo-se com uma máscara de beleza e ocultando uma possível feiúra inconveniente etc. O *kitsch* se faz presente em nossa existência, embora muitas vezes não nos demos conta disso, podendo se manifestar em canções sentimentais que nos emocionam; na visão de um casal em um lar tranquilo, com flores no quintal, que se vê em filmes românticos; ou até mesmo em propagandas políticas que nos mostram um país próspero, fraterno e sem nenhuma dificuldade.

Conforme apontado anteriormente, neste trabalho, o *kitsch* é entendido como um fenômeno *estético* que surge no contexto da burguesia, atingindo seu primeiro ápice com a industrialização e o nascimento da sociedade de consumo. Parte-se do conceito de Rancière, para o qual a *estética* não designa a ciência que se ocupa da arte, mas sim um modo de pensamento que procura entender as coisas da arte e dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. O autor fala sobre a identificação que, a partir da revolução estética, se operou entre o pensamento da arte e a noção de “conhecimento confuso”, ou seja, um “pensamento daquilo que não pensa.”<sup>237</sup> Essa revolução se dá quando a estética passa a ser uma teoria produzida a partir das nossas sensações. Assim, ela prepara a apropriação pela razão dos sentidos confusos, e a razão tenta tirar significados desses sentidos. Rancière defende que a estética deve ser pensada como uma situação em que a singularidade das linguagens das artes só faz sentido quando colocada em tensão com todos os outros modos de fazer (técnicas, produtos etc) da nossa vida cotidiana. Desse modo, a hierarquia de valores e a divisão entre

---

<sup>237</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 13.

alto e baixo (alta cultura e baixa cultura, por exemplo) deixam de ser reguladoras de gêneros e atividades artísticas, como era próprio do período clássico.

Partindo dessa perspectiva, juntar o *kitsch* a um aspecto estético, falar de uma estética *kitsch*, significa entender o que se conceitua *kitsch* como uma razão operada a partir dos significados oriundos dos nossos sentidos — ou seja, é um conhecimento *sensível* (em oposição ao conhecimento lógico). Como já frisamos anteriormente, este estudo não buscará estabelecer qualquer hierarquia de valor, dentro do sistema da arte, ao discutir produtos artísticos e comportamentos alinhados à estética *kitsch*. Nossos objetivos se aproximam aos mencionados por Foucault nas conferências de *As verdades e as formas jurídicas*, onde o filósofo esclarece que tanto ele como Deleuze, Guattari e Lyotard procuram fazer aparecer o que na história da nossa cultura tende a permanecer mais oculto: as relações de poder. O que esses autores buscam é mostrar de que maneira relações políticas se estabeleceram na cultura e deram lugar a uma série de fenômenos — aqui podemos incluir o *kitsch* — “que não podem ser explicados a não ser que os relacionemos não às relações econômicas de produção, mas a relações políticas que investem toda a trama de nossa existência.”<sup>238</sup>

Na segunda conferência, Foucault procura revelar a relação entre o saber e o poder político que existe por trás da história de Édipo. Ele retoma a técnica grega — jurídica, política e religiosa — do símbolo, que permitia a quem detivesse um segredo poder quebrar em duas partes um objeto qualquer, manter uma delas e dar a outra parte a alguém, que iria atestar sua autenticidade. “O poder se manifesta, completa seu ciclo, mantém sua unidade graças a este jogo de pequenos fragmentos, separados uns dos outros, de um mesmo conjunto, de um único objeto, cuja configuração geral é a forma manifesta do poder.”<sup>239</sup> Na história de Édipo, realiza-se uma fragmentação semelhante; a verdade é anunciada por meio de vários jogos de metade, que vão da profecia ao testemunho. Ao analisar Édipo, Foucault desnuda as relações de poder presentes na cultura.

Nesse sentido, investigar as relações de poder por trás da estética *kitsch* significa estudar os contextos de origem e os objetivos do fenômeno, bem como as condições de percepção e os efeitos estéticos do *kitsch* no público. Reforçando o que já destacamos no capítulo anterior, a proposta aqui é olhar para o *kitsch* em sua ambivalência, focando em seus lados positivos; todavia, ainda assim existem relações de poder por trás dos benefícios que ele pode trazer ao ser humano. Nesse sentido, concordo com Moles quando ele escreve que o *kitsch* simboliza

---

<sup>238</sup> FOUCAULT, Michel. *As verdades e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002, p. 31.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 38.

uma alienação pelo fato de que o ser é muito mais determinado pelas coisas do que elas por ele. A alienação na sociedade de consumo recorre muitas vezes ao *kitsch* como signo distintivo, embora ele não seja sinônimo de alienação em si.

No romance *Água viva*, Clarice retoma o tópico do *ser gritante* que, se solta o grito, é arrastado do mundo possível em *A paixão segundo G.H.* A narradora objetifica-se, transforma-se em máquina de escrever, pois a civilização exige que ela seja objeto.

O que sou neste instante? Sou uma máquina de escrever fazendo ecoar as teclas secas na úmida e escura madrugada. Há muito já não sou gente. Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Objeto sujo de sangue. Sou um objeto que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanicismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita.<sup>240</sup>

A lógica do mundo-mercadoria, na qual o objeto está no centro do processo, em detrimento do sujeito, continua mesmo nos dias atuais nos lugares onde o capitalismo impera. Assim, nossa existência passa por produção e consumo, existimos porque produzimos e consumimos. Autores como Lipovetsky e Serroy argumentam a favor de uma *hipermodernidade* caracterizadora das sociedades *hiperconsumistas* do século XXI. “Nas sociedades hiperconsumistas dominam os valores hedonistas e individualistas: o influxo do kitsch é a expressão direta disso.”<sup>241</sup> Se os valores são individualistas, poderia-se pensar que agora é o sujeito quem assume a posição central; entretanto, não é o próprio objeto de consumo que cria, que implanta no ser os prazeres que ele sentirá necessidade de satisfazer? A criação de desejos vem do que os autores chamam de *capitalismo artista*:

O capitalismo artista, por sua vez, gerou uma arte de consumo de massa que não requer nenhuma cultura especializada. Não se trata mais de estar a serviço da moral ou da religião, nem mesmo da Ideia de Beleza, mas de vender sonho e emoção ao maior número possível de pessoas, de comercializar obras que proporcionem uma satisfação fácil e imediata a consumidores cujas principais motivações são o prazer e a diversão. É um engano denunciar essa arte como subarte ou não arte: trata-se de uma arte de terceiro tipo, a arte dominante da hipermodernidade.<sup>242</sup>

Moles distinguia dois grandes períodos no *kitsch*: o primeiro estava ligado à ascensão da burguesia, “construtora de uma *arte de viver* com a qual vivemos ainda hoje”<sup>243</sup>, com seu culto ao acúmulo, ao conforto e à ênfase decorativa; o segundo é o que ele chama de *neokitsch*,

---

<sup>240</sup> LISPECTOR, 1973, p. 104.

<sup>241</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, 217.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>243</sup> MOLES, *op. cit.*, p. 25.

que acompanha as massas, a sociedade do consumo, regida pelo prazer de comprar e de renovar constantemente seus objetos. O primeiro período era motivado por uma necessidade de autoafirmação de classe e de poder, enquanto que o segundo teria uma motivação hedonista: o consumo pelo prazer imediato. Esse segundo período coincide com o pós-modernismo postulado por Jameson, que seria a dominante cultural da lógica do capitalismo tardio.

O apagamento da antiga fronteira entre baixa e alta cultura é apontado por Jameson como a característica essencial de todos os pós-modernismos. Misturam-se as vanguardas e a cultura de massa/comercial através do “aparecimento de novos tipos de texto impregnados das formas, categorias e conteúdos da mesma indústria cultural que tinha sido denunciada com tanta veemência por todos os ideólogos do moderno, de Leavis ao *New Criticism* americano até Adorno e a Escola de Frankfurt.”<sup>244</sup> Para o autor, o argumento em favor da existência do pós-modernismo apoia-se na hipótese de uma quebra radical que tem relação com o repúdio ideológico ou estético ao movimento moderno, que foi uma reação cultural à modernidade, à massificação da cultura. As origens desta ruptura remontariam ao fim dos anos 1950 ou começo dos anos 1960. No último subtítulo deste capítulo, *Clarice é pop*, estabeleceremos relações entre as ideias de Jameson e a apropriação das frases e da figura de Clarice nas mídias digitais.

Sobre o romance *Perto do coração selvagem*, o primeiro de Clarice, terminado em 1944 quando ela tinha 17 anos, Berta Waldman escreve que houve forte impacto na crítica literária e no público leitor por romper com a tendência dos romances da época, de apresentarem enredo linear, personagens, espaço e tempo definidos.<sup>245</sup> É um romance que propõe a ruptura da linearidade, fragmentando-se em sua estrutura e, portanto, mostrando-se como um espelho da sociedade moderna, que é vista como uma totalidade fragmentada.

Por mais que o romance se desligue voluntariamente da história, ele interioriza as carências, as projeções utópicas e os dilemas da sociedade em que se inscreve. E quando a carga conflitiva dos dilemas aumenta, o romance passa a expor a consciência dilacerada e a falta de inteireza da existência humana, dilacerando-se também a sua estrutura.<sup>246</sup>

É o que acontece com *A paixão segundo G.H.*, cuja estrutura, baseada em repetições de frases e de imagens que retornam, reflete uma característica da sociedade industrial e

---

<sup>244</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997, p. 28.

<sup>245</sup> Salvo algumas exceções que fugiam a essa regra, tais como: *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Vidas secas* e *Angústia*, de Graciliano Ramos; *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade (Waldman, 1983, p. 32).

<sup>246</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 32.

consumista, com sua técnica de reprodutibilidade. Nesse sentido, o *kitsch* não é apenas tema na narrativa de Clarice, mas também *procedimento*, isto é, a autora o incorpora no seu projeto estético. Além disso, a estrutura dá conta de expor a condição humana relacionada ao desejo de esconder o real para não precisar lidar com ele, pois, como já discutimos, a repetição protege do real, ao mesmo tempo em que aponta para ele.

Baseando-se na discussão que fizemos no primeiro capítulo, pode-se dizer que a barata é o *antikitsch*, ou seja, é o elemento abjeto que tem como função fazer G.H. entrar em contato com a merda. Para Waldman, “o papel que a barata desempenha é o de desmorronar o sistema dentro do qual a narradora vivia.”<sup>247</sup> Assim, sucumbem as areias do deserto, destruindo camadas arqueológicas humanas — metáfora para a perda do conceito de humanização que a personagem sofre.

A narrativa de Clarice é um caminho tortuoso que busca a origem, “as tantas camadas de sentido que a narradora vai descascando, tal como as ‘cascas’ da barata, desenham, na própria estrutura da obra, o desvencilhar-se do convencional em direção ao original, dando voz ao feio, seco, mágico, difícil.”<sup>248</sup> Em sua escrita sobre o acontecimento no quarto, G.H. passa a espontaneamente utilizar uma linguagem que antes não lhe era usual, nesse sentido, ela sente que uma primeira liberdade está tomando-a aos poucos.

Nunca até hoje temi tão pouco a falta de bom gosto: escrevi “vagalhões de mudez”, o que antes eu não diria porque sempre respeitei a beleza e a sua moderação intrínseca. Disse “vagalhões de mudez”, meu coração se inclina humilde, e eu aceito. Terei enfim perdido todo um sistema de bom gosto? Mas será este o meu ganho único? Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética...<sup>249</sup>

Waldman questiona o porquê de a barata ter sido a escolhida para interagir com G.H.; seu palpite é baseado na ancestralidade do animal, que precede o surgimento da vida humana na Terra, fato mencionado pela própria G.H. na narrativa. Indo um pouco além, a motivação pode estar relacionada à presença do inseto na lista de animais imundos da Bíblia, e também no senso comum, pois baratas são consideradas por muitos como seres nojentos, “um bicho sem beleza para as outras espécies.”<sup>250</sup> A barata é, então, o *antikitsch* que fará G.H. perder-se do sistema confortável de bom gosto no qual ela vivia, passando a não caber mais nele. “O mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.”<sup>251</sup>

---

<sup>247</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 57.

<sup>248</sup> GOTLIB, 1988, p. 174 apud ALONSO, 2014.

<sup>249</sup> LISPECTOR, 2009, p. 19.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 9.



Ou seja, o mundo tal qual se apresenta não funciona mais para a G.H. que atingiu o clímax de sua existência, quando deixou de fugir das baratas que apareciam em seu caminho. Sem o animal imundo, e dividida entre as preocupações artísticas e alguns casos de amor, a personagem jamais conseguiria dar o primeiro passo no sentido da desordem, da desorganização e da tragédia. Esta função do inseto na narrativa é pontuada por Benedito Nunes:

O confronto com a barata marca o início de uma ruptura não apenas com essa maneira de viver, mas com a engrenagem — com o sistema geral dos hábitos mundanos. Mediador de violenta e completa desorganização do mundo humano, o animal exterioriza as forças traiçoeiras que solapam a estabilidade desse mundo e que desalojam G.H. do círculo da existência humana.<sup>252</sup>

A ruptura com a *engrenagem*, com o funcionamento humano ditado pela naturalização dos hábitos, leva G.H. a se questionar a respeito da origem de nossa espécie:

Ah, será que nós originalmente não éramos humanos? e que, por necessidade prática, nos tornamos humanos? [...] Pois a barata me olhava com sua carapaça de escaravelho, com seu corpo rebentado que é todo feito de canos e de antenas e de mole cimento — e aquilo era inegavelmente uma verdade anterior a nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera.<sup>253</sup>

Entretanto, no mundo pós-quarto, a narradora sente uma repulsa pela coisa e uma urgência para voltar ao seu mundo anterior. “Ah, e tudo isso eu não quero! Odeio o que consegui ver. Não quero esse mundo feito de coisa!”<sup>254</sup> Apesar de ter vivenciado compreensões internas de alta magnitude, ela sentirá necessidade de às vezes deixá-las de lado, para continuar humana. “Pela repugnância, G.H. saíra de seu mundo e pela repugnância retorna à normalidade do cotidiano.”<sup>255</sup>

Sob essa perspectiva, para que a vida seja possível, a ordem e o caos coexistem em G.H.; é sobre essa coexistência que ela aprende nos momentos vividos no quarto. Tanto Benedito Nunes como Berta Waldman escrevem sobre o retorno da personagem ao seu antigo sistema. “Como se nada tivesse havido, a personagem está de novo dentro do sistema que transgredira. Nada mudou em torno dela; a ordem das coisas continua imutável. Ela se recompõe como pessoa e retoma o seu lugar no mundo humano, sempre organizado e

---

<sup>252</sup> NUNES, *op. cit.*, p. 61.

<sup>253</sup> LISPECTOR, *idem*, p. 119.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>255</sup> NUNES, *idem*, p. 65.

estável.”<sup>256</sup> Todavia, ambos concordam que, não obstante seu rápido retorno, G.H. aprendeu algo com a breve perda de seu mundo.

A personagem, que retorna ao mundo, é e não é mais a mesma que fora quando dele foi apartada. Sua experiência negativa terá sido um processo de transformação interior, consumada, como o dos ascetas, no segredo da consciência solitária, entre um momento de ruptura e um momento de retorno.<sup>257</sup>

Conforme Waldman, “G.H. volta de novo para o sistema que tinha transgredido. Mas volta com a revelação de sua própria natureza, com a revelação de que a condição humana é a paixão de Cristo.”<sup>258</sup> A própria Clarice escreve, na crônica *Persona*, que toda pessoa, à medida que vai vivendo, fabrica uma máscara para si, para usar em seu próprio rosto a fim de representar um papel. E esta fabricação é o caminho de Cristo, da paixão, o caminho pelo qual todo mundo passa para ser uma *pessoa*; é um caminho de sofrimento, pois criar uma máscara dói, “saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser.”<sup>259</sup> Nesse sentido, em *A paixão segundo G.H.* vemos justamente o que o título sugere, o sofrimento de acordo com G.H.: a dor de precisar cobrir-se com uma máscara, mas também o prazer de carregá-la, pois máscaras confortam e escondem o caos.

Dizer que ordem e caos coexistem na personagem significa dizer que também coexistem o simbólico e o real; a pulsão de vida e a pulsão de morte. Em sua tese *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*, Maria Homem explicita o paralelo traçado entre a sonoridade das pulsões de vida e o silêncio da pulsão de morte. Além das considerações de Freud, a autora retoma as de Lacan, o que permite a aproximação entre o silêncio (a ausência de palavras) e o conceito de real, dispondo esse silêncio em uma perspectiva de linguagem. “O conceito de Real vem justamente presentificar-se no nível do que não pode ser dito, enunciado, contrapondo-se ao Simbólico da palavra e do discurso.”<sup>260</sup> E é essa a grande característica da obra clariciana — pontuada por teóricos como a própria Maria Homem, além de Berta Waldman, Benedito Nunes, Raúl Antelo e Yudith Rosenbaum —, o

---

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>258</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 58.

<sup>259</sup> LISPECTOR, Clarice. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 128.

<sup>260</sup> HOMEM, *op. cit.*, p. 31.

interesse pelos interditos, por aquilo que o discurso não é capaz de expressar, por “aquilo que existe entre o número um e o número dois.”<sup>261</sup>

Neste trabalho, caracterizamos o paralelo traçado entre real e simbólico através da narradora-personagem G.H., argumentando que o simbólico é a palavra ordenada e mediada pelas convenções da cultura: é a construção *kitsch*; ao passo que o real é o caótico, a barata, a merda, os seres abjetos fora do catálogo. Ambas as definições lacanianas apontadas anteriormente (de que só se vai ao real pelo simbólico, e de que o real é o que escapa ao simbólico) aparecem nas palavras e nos silêncios de G.H., nas suas tentativas de dar forma ao que lhe aconteceu — pois a questão de Clarice é tentar explicitar que há coisas que não podem ser organizadas pela linguagem. Conforme Antelo, “a escritura de Lispector tenta escrever o inexistente. Mas reconhece que a inscrição do inexistente é, a rigor, impossível. Diante do impasse, o desafio consiste em inscrever a impossibilidade da inscrição do inexistente como sua forma efetiva e inexorável de inscrição.”<sup>262</sup>

Como bem escreve Waldman, em *A paixão segundo G.H.* a personagem se submete a uma desaprendizagem das coisas humanas. O prefixo des- pode ser empregado em diversas palavras capazes de ilustrar o que aconteceu com G.H.: uma des-aprendizagem, uma des-orientação, uma des-organização. A desorganização que atravessa G.H. quando ela adentra o quarto de Janair e quando a barata entra em cena é o símbolo de sua vida ruindo, é o desmoronamento de suas construções simbólicas. Nesse ponto, ela se perde, e o perder-se significa uma aproximação do real, ao passo que o real é o que há de avassalador e insuportável em nós. Sabemos que G.H. se sente profundamente irritada naquele quarto, querendo ir embora, querendo *encontrar-se* novamente. “É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo.”<sup>263</sup>

Seguindo a hipótese de que a organização em excesso na qual G.H. vivia é uma construção *kitsch*, podemos alocar o *kitsch* no campo do simbólico, onde se encontra a organização; é ali que estão as coisas ordenadas, as coisas aprendidas. É no simbólico que mora a ordem sobre a qual Freud fala, que agrada o ser humano por permitir que ele aproveite seu tempo e espaço, além de poupar sua energia psíquica. Onde há ordenação e uma aprendizagem prévia, há também um certo conforto, uma previsibilidade confortável e até acalentadora. Dessa forma, G.H. se sente compreensivelmente incomodada quando tudo que já estava construído

---

<sup>261</sup> LISPECTOR, 2009, p. 97.

<sup>262</sup> ANTELO, Raúl. O objecto textual de Clarice. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n. 246, 2014, p. 262.

<sup>263</sup> LISPECTOR, *ibidem*, p. 10.

de repente se desarranja. E é igualmente compreensível que ela deseje construir-se novamente, pois, mais do que um desejo, isso é também uma *necessidade*.

Nós precisamos do *kitsch*; precisamos de uma certa leveza, de vulgaridade, de entretenimento, de máscaras de beleza. Ao fim da narrativa e do dia seguinte à ruína de seu simbólico, G.H. precisa descansar. “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 mundo.” Aqui podemos retomar a diferenciação entre essa *alegria comum* e aquela *alegria difícil* mencionada por Lispector na epígrafe; a primeira é a alegria mediada, imediata e alienada, leve porque construída externamente, sem exigir um olhar para dentro. É algo que por vezes nomeamos como “alegria” antes do sentimento verdadeiro de fato chegar.

Já a segunda seria o tipo de alegria que resulta de uma entrega maior a si mesmo: tal qual a epígrafe, “uma alegria difícil, mas chama-se alegria”. Clarice menciona esse sentimento em outros lugares de sua obra, como, por exemplo, na crônica *Se eu fosse eu*, em que ela o descreve como *alegria pura e legítima*. É uma crônica curta e densa que, no melhor estilo clariceano, começa com uma imagem do cotidiano que logo se transforma e leva a narradora (e o leitor) a profundas reflexões.

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir.

E não me sinto bem.<sup>264</sup>

Clarice então se dirige ao leitor, pedindo que faça também esse exercício de autoquestionamento. “Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: *a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara.*”<sup>265</sup> Esse lugar onde se localiza a mentira em que nos acomodamos é a ordem pré-quarto de G.H., é o mundo *kitsch* enfeitado, maquiado e anestesiado. Nos acomodamos confortavelmente naquilo que conhecemos.

“Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova do desconhecimento. No entanto tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes

---

<sup>264</sup> LISPECTOR, 2010, p. 81.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 81. Grifos meus.

tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais.<sup>266</sup>

Apesar de demandar tempo e entrega, essa outra alegria é, todavia, “a mais primeira alegria [...] o pólo oposto ao pólo do sentimento humano-cristão”<sup>267</sup>, como um retorno ao primitivo fogo neutro onde gozam-se as coisas, é algo que a narradora define como a alegria de sabá. “A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso.”<sup>268</sup> Para além da crônica *Se eu fosse eu*, um sentimento semelhante seria descrito por Clarice, quase uma década depois da publicação de *A paixão segundo G.H.*, em *Água viva*, em que ela diz que denuncia nossa fraqueza e condição humana e responde a isso com a alegria da coisa. “Puríssima e levíssima alegria. A minha única salvação é a alegria. Uma alegria atonal dentro do it essencial.”<sup>269</sup> Em *Água viva*, a narradora parece estar em um estágio posterior ao de G.H. no rumo da descoberta de si mesma, uma vez que ela considera esse tipo de alegria como leve.

G.H. entende que há um “achar-se” no ato de se perder, entretanto, ele envolve correr perigo. Assim, o que a personagem precisará é de um “achar-se” mais confortável, isto é, do retorno à sua vida organizada. *O precisar esquecer (como todo mundo)* remete ao segredo que tenta espriar-se e é contido pela narradora de *Água viva*, que precisa cobri-lo com falsas certezas. “Vivo de um segredo que se irradia em raios luminosos que me ofuscariam se eu não os cobrisse com um manto pesado de falsas certezas.”<sup>270</sup> Em *Água viva*, a narradora sente um mal-estar após criar uma cena vinda da liberdade do estado de graça<sup>271</sup>. “Um mal-estar que vem do êxtase não caber na vida dos dias. [...] O êxtase tem que ser esquecido.”<sup>272</sup> Depois do mal-estar, ela sente então a vontade de dizer *coisas que lhe confortam* e que são *um pouco livres*. É um caminho semelhante ao de G.H. no quarto:

Liberdade do estado de graça

↓

Êxtase

↓

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>267</sup> LISPECTOR, 2009, p. 102.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>269</sup> LISPECTOR, 1973, p. 112.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>271</sup> “O estado de graça de que falo não é usado para nada. É como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existe e existe o mundo” (Lispector, 1973, p. 105).

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 111.

Mal-estar (porque aquilo não cabe no cotidiano)



Necessidade de conforto



E aqui entraria o simbólico da linguagem e a fantasia do *kitsch* (coisas que confortam e que são um pouco livres)

Voltando a Kundera, “nenhum de nós é sobre-humano a ponto de poder escapar completamente ao kitsch. Não importa o desprezo que nos inspire, *o kitsch faz parte da condição humana*.”<sup>273</sup> Nesse contexto, surgem as indagações: por que G.H. precisará esquecer? Por que ninguém consegue evitar por completo o *kitsch*? Freud<sup>274</sup> aborda o conceito de *fantasia*, dizendo que o que impulsiona o fantasiar são os desejos insatisfeitos do sujeito. Nesse sentido, a fantasia é uma realização desses desejos e serve para corrigir uma *realidade insatisfatória*. Sob essa perspectiva, a fantasia poderia ser um mundo de *beleza mediada*, servindo como um alívio temporário da realidade onde sempre sentimos que algo nos falta. Assim, poderia o *kitsch* ser essencial para as personagens G.H. e Sabina por estar relacionado com suas fantasias?

Para Abraham Moles, o *kitsch* é a *arte da felicidade*, e é aí que reside sua *universalidade*, pois “qualquer chantagem à felicidade da civilização será também uma chantagem ao kitsch.”<sup>275</sup> Essa definição se aproxima da argumentação inicial<sup>276</sup> de Freud em *O mal-estar na civilização*, sobre a felicidade ser a finalidade e a intenção da vida dos seres humanos: “o que pedem eles da vida e desejam nela alcançar? É difícil não acertar a resposta: eles buscam a felicidade, querem se tornar e permanecer felizes.”<sup>277</sup> A busca por ser feliz envolve a ausência de dor e desprazer e a vivência de fortes prazeres, precisamente o que o *kitsch* propõe à civilização. Moles compara o fenômeno a um *vício*, daí também derivaria sua força insinuante e universal, “vício escondido, vício terno e doce, quem pode viver sem vícios?”<sup>278</sup>

---

<sup>273</sup> KUNDERA, *op. cit.*, p. 251.

<sup>274</sup> FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020, p. 57.

<sup>275</sup> MOLES, *op. cit.*, p. 33.

<sup>276</sup> Argumentação esta que sofrerá alterações ao longo do texto de Freud, pois, uma vez que a pulsão de morte entra em jogo, torna-se insustentável a ideia de a felicidade ser a finalidade da vida dos seres humanos.

<sup>277</sup> FREUD, 2010, p. 20.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 28.

Em *O kitsch: a arte da felicidade*, cuja primeira edição data de 1972<sup>279</sup>, o autor escreve que o *kitsch* é a arte adaptada à vida, o *Gemütlichkeit* — seu sentimento dominante — do ambiente cotidiano. Em uma nota do tradutor Sergio Miceli, lê-se que o termo alemão *Gemütlichkeit* é uma palavra composta que envolve os sentidos de comodidade, conforto, abundância e pachorra; seriam esses então os sentimentos dominantes do *kitsch*. Segundo Moles, não devemos nos iludir com a ideia de que a incorporação do *kitsch* pode se dar de forma irônica e distanciada — ideia que, mais de quarenta anos depois, seria defendida por Lipovetsky e Serroy, para os quais a estética *kitsch* é um *distanciamento cool*. “O distanciamento que oferece o humor não deve iludir-nos: há algo de kitsch no fundo de cada um de nós. O kitsch é permanente como o pecado.”<sup>280</sup>

Essa necessidade de viver em estilo *kitsch* pode ser vista em G.H. e também na personagem Sabina de *A insustentável leveza do ser*. Sabina afirmava ter o *kitsch* como seu inimigo, todavia, perto do fim da narrativa, quando a artista já morava nos Estados Unidos e havia alterado em sua biografia a origem tcheca, para evitar o sensacionalismo e escapar do *kitsch* que queriam fabricar com sua vida, ela se questiona se teria mesmo conseguido ficar totalmente afastada. Quando essa ideia a ocorre, Sabina se encontra em seu ateliê, localizado no terreno de uma mansão cujo dono era um senhor apaixonado por pintura. Ele morava com sua esposa, também idosa, e a convidara para ocupar esse ateliê e poder acompanhar seu processo criativo. Em uma cena, Sabina avista, a uns vinte metros, a casa iluminada e se emociona ao ver as janelas que brilhavam no crepúsculo.

A vida inteira, afirmou que seu inimigo era o kitsch. Mas será que ela própria não o carrega no fundo do seu ser? Seu kitsch é a visão de um lar sossegado, doce, harmonioso, onde reinam uma mãe cheia de amor e um pai cheio de sabedoria. Essa imagem nasceu dentro dela quando os pais morreram. Como sua vida foi bem diferente desse belo sonho, ela é ainda mais sensível ao encanto dele.<sup>281</sup>

Tanto Sabina quanto G.H. exemplificam a tese kunderiana do *kitsch* como parte da condição humana. Sabemos que o *kitsch* é um comportamento ligado ao sensacionalismo, à máscara de beleza, ao mundo cor-de-rosa algodão doce, à alienação. Entretanto, essas são facetas que possuem um lado bastante positivo: o de gerar acalanto e conforto. É impossível viver em estado de desalienação profunda o tempo todo, por isso, o *caos* e a *ordem* coexistem

---

<sup>279</sup> Ou seja, o livro chega ao Brasil enquanto Clarice Lispector escreve *Água Viva*.

<sup>280</sup> MOLES, *ibidem*, p. 28.

<sup>281</sup> KUNDERA, *ibidem*, p. 250.

em G.H., um não elimina o outro; assim como, para Lacan, o real não elimina o simbólico-imaginário. Pois simbolizar e ordenar são necessidades do ser humano.

Assim, a narrativa de *A paixão segundo G.H.* pode ser vista como uma tentativa de dar forma ao real com o qual G.H. entrou em contato, é a tentativa da narradora de *simbolizar* o inexplicável através do discurso. Indo além, pode-se dizer que é uma *tentativa falha* de simbolizar o real através do discurso, pois o real não está nas palavras, mas sim entre elas. O real é o *silêncio*, e G.H. sabe disso: “sei que tudo que estou falando é só para adiar — adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio. A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar.”<sup>282</sup> Esse desprezo pela palavra significa um desprezo específico pela *palavra organizada*, a palavra que se orienta por uma sintaxe determinada e que precisa *fazer sentido* na frase. Assim, o que ela despreza é a linguagem pré-ordenada que comanda sua vida.

É uma ordenação que, conforme já discutimos no capítulo anterior, reflete-se em seu próprio apartamento, que pode ser entendido como uma alegoria da pessoa G.H. Ambos, pessoa e apartamento, são descritos pela narradora como sendo *réplicas*. Em suas palavras, duas réplicas bonitas, elegantes, irônicas e espirituosas de uma vida que nunca existiu em parte alguma. Para ilustrar, retomamos o trecho no qual a personagem fala sobre suas fotografias, que ao serem reveladas, revelavam também sua presença de ectoplasma: “enquanto eu mesma era, mais do que limpa e correta, era uma réplica bonita.”<sup>283</sup> Seu lar e sua vida encontram-se no campo do simbólico, pois são uma criação/construção, do mesmo modo que a linguagem e o *kitsch* também são. A G.H. pós-quarto descreve sua casa como sendo uma criação artística, ou seja, algo esteticamente montado que serve a um propósito — serve como réplica de uma vida que não tem existência fora do *kitsch*.

No campo da arte e da decoração, o termo *réplica* alinha-se perfeitamente à estética *kitsch*, por exemplo, através de objetos passíveis de serem reproduzidos em larga escala, de modo a atingirem um maior número de pessoas, como Cristos Redentores, Torres Eiffel e Budas em miniaturas replicadas. O *kitsch* teve seu primeiro apogeu justamente com o advento da indústria cultural, termo cunhado por Adorno e Horkheimer para, grosso modo, abranger obras produzidas de forma massificada, a favor de um projeto de controle de massas e em oposição à arte de vanguarda, dita autêntica. Além de Adorno e Horkheimer, Walter Benjamin,

---

<sup>282</sup> LISPECTOR, 2009, p. 20.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 30.



também participante da Escola de Frankfurt, escreve sobre essa dicotomia; para ele, as obras de arte perdem sua aura no processo de reprodução técnica. Outro autor que trata desse tema é Greenberg, já mencionado anteriormente, que opõe vanguarda e *kitsch*, destacando a disseminação/reprodução do *kitsch* ao redor do globo. No entanto, cabe pontuar que há muita distância entre este último autor e os três primeiros.

Se entendemos o apartamento — réplica de algo que nunca existiu em parte alguma — como uma alegoria da vida de G.H., então sua vida organizada e construída também é uma réplica do vazio. E, seguindo a lógica da reprodutibilidade em série, então talvez existam outras milhares de vidas iguais, ou semelhantes, à sua, também réplicas de um vazio, em um mundo em série.

Replicar é *reproduzir*, criar *cópias*, *repetir*; o que nos faz lembrar do recurso formal das repetições, utilizado por Clarice para remeter a uma tentativa de organização por parte de G.H. Berta Waldman comenta sobre o modo de ser da escritura de Clarice, dizendo que ela persegue uma realidade que lhe escapa.

Um detalhe, um instante, o reverso do instante, um momento fugidio carregado de delicadeza e densidade. Talvez por isso o seu estilo seja marcado pelo estigma da repetição, da comparação (os numerosos “como”, “como se”), do subjuntivo (“como se fizesse”, “como se contasse”), capazes de potenciar, indicar, esboçar uma realidade, mas não afirmá-la.<sup>284</sup>

O que Clarice persegue é o *punctum*, o ponto traumático que permite a insinuação do real — o mesmo que é produzido pela repetição nas imagens de Warhol, conforme Foster, uma repetição ambivalente que ao mesmo tempo protege e aponta para o real. Os numerosos “como” e “como se” mencionados por Waldman são o *faz-de-conta*, são as aspas que G.H. usa em si mesma, “sem mentir nem ser verdadeira.”<sup>285</sup> Sabemos que o *faz-de-conta* é um jogo simbólico, baseia-se em símbolos usados para representar outra coisa. Quando G.H. utiliza aspas em si mesma, ela se transforma numa criação artística de um original ausente; assim como sua casa, uma vida inexistente a ocupa como uma invenção, e então ela se torna uma representação de algo, de outra coisa sobre a qual não sabemos.

Tornar-se uma réplica, do ponto de vista da reprodução técnica de Benjamin, significa desvalorizar o aqui e o agora do original, que constitui sua autenticidade. Para o autor, na medida em que se multiplica a reprodução, substitui-se a existência única da obra por uma existência serial. Essa existência em série, voltemos a Freud, é o ideal da cultura, regida pela

---

<sup>284</sup> WALDMAN, *op. cit.*, p. 43.

<sup>285</sup> LISPECTOR, *ibidem*, p. 30.

pulsão de vida que indiferencia e padroniza, sendo necessário reprimir os instintos de morte para termos uma civilização que vive em “harmonia”. A *pressuposição da harmonia* social nos traz um certo conforto, uma *sensação de segurança* de que as coisas vão ocorrer da forma que se espera, sem grandes surpresas.

O Kitsch é uma relação do homem com as coisas, muito mais do que uma coisa, um adjetivo muito mais do que um nome, constitui, precisamente, um modo estético de relação com o ambiente. Por este motivo, merecerá o nome de arte Kitsch, caso se admita que a Arte não é uma coisa, como o *Angelus* de Millet ou a *Nona Sinfonia*, mas uma das maneiras que o homem tem de se portar com as coisas.<sup>286</sup>

Na modernidade e na contemporaneidade, o *kitsch* é a principal forma de relação entre o ser humano e o ambiente, ele é a arte da felicidade, embora essa felicidade também carregue aspás. Em se tratando do *kitsch* político, exemplificado por Kundera na festa do Primeiro de Maio durante a ocupação soviética na Tchecoslováquia, em que pessoas sorridentes desfilavam nas ruas num contexto de invasão do país por tropas estrangeiras, essa felicidade se assemelha mais à artificialidade do modo de vida apresentado por *Admirável mundo novo*<sup>287</sup>, isto é, um mundo terrivelmente perfeito e feliz, onde o controle social é inviolável e as pessoas são padronizadas, feitas por uma linha de produção em série.

Freud traz uma visão um tanto pessimista do excesso de técnica e da cultura a partir da modernidade. Todo o nosso progresso, o poder adquirido sobre a natureza, não nos trouxe felicidade. Também nessa linha, os mesmos produtos culturais que criamos, tornaram-se um problema para nós na modernidade. Para o psicanalista, há três fontes de origem do nosso sofrimento, e uma delas é a social — compreende as normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade. Temos uma atitude de não aceitação perante essa fonte de sofrimento — ao contrário das outras duas, referentes à prepotência da natureza e à fragilidade do corpo, que aceitamos. “Esta não queremos admitir, não podendo compreender por que as instituições por nós mesmos criadas não trariam bem-estar e proteção para todos nós.”<sup>288</sup>

Para Freud, entretanto, esse problema com a felicidade não é algo que se originou na modernidade. Ele não tem dúvidas a respeito do bem-estar na sociedade do século XX: não nos sentimos bem em nossa atual civilização, “mas é difícil julgar se, e em que medida, os homens de épocas anteriores sentiram-se mais felizes, e que papel desempenharam nisto suas condições

---

<sup>286</sup> MOLES, *ibidem*, p. 33.

<sup>287</sup> Romance publicado por Aldous Huxley em 1932.

<sup>288</sup> FREUD, 2010, p. 29.

culturais.”<sup>289</sup> É mais difícil ser feliz em um mundo onde existe a cultura, porque ela impõe restrições à sexualidade e aos impulsos agressivos do ser humano. Por outro lado, ela nos traz *segurança*. “O homem civilizado trocou um tanto de felicidade por um tanto de segurança.”<sup>290</sup>

A maneira como o *kitsch* se convencionou em nossa sociedade é semelhante ao que Freud argumenta a respeito da religião, que seria um *delírio de massa*. Cada ser humano tem um pouco de *kitsch* dentro de si, assim como, de acordo com Freud, cada um de nós age de modo semelhante ao paranoico em algum ponto, na medida em que corrigimos traços inaceitáveis do mundo de acordo com nossos desejos e inscrevemos esse delírio na realidade.

É de particular importância o caso em que grande número de pessoas empreende conjuntamente a tentativa de assegurar a felicidade e proteger-se do sofrimento através de uma delirante modificação da realidade. Devemos caracterizar como tal delírio de massa também as religiões da humanidade. Naturalmente, quem partilha o delírio jamais o percebe.<sup>291</sup>

O *kitsch* é uma espécie de conforto, de consolo, uma promessa de algo maior. Faz parte de nossa condição humana desejar ser feliz e escapar do sofrimento. E o *kitsch* tenta oferecer-nos justamente isso, ele é uma forma de evitar o sofrimento por meio da negação dos aspectos ruins da existência e da tentativa de sustentar uma leveza constante na vida. Assim, busca-se a felicidade como ausência de desprazer em comportamentos, discursos e produtos culturais confortáveis, leves, bonitos. A beleza colorida e espalhafatosa proposta pelo *kitsch* atrai justamente por carregar em si um ideal de positividade, de uma felicidade leve. Existe a pretensão de ser belo, apesar das severas refutações de críticos de arte como Greenberg, que o viam como mau gosto ou brega. Entretanto, não se trata do belo platônico, ligado ao bem, à perfeição e à verdade, a beleza do *kitsch* se aproxima mais da definição de Stendhal<sup>292</sup>, para quem o belo é uma promessa de felicidade.

Sob essa perspectiva, o *kitsch* seria uma felicidade por vir, uma promessa que mantém a esperança — sentimento que G.H., no quarto de Janair, lutava para abandonar, em busca da alegria sem esperança. “Eu, que chamava de amor a minha esperança de amor.”<sup>293</sup> A narradora questiona se em sua vida pré-quarto essa promessa de felicidade e de amor, sua construção *kitsch*, estaria mesmo fundada em alguma verdade. “A esperança — que outro nome dar? — que pela primeira vez eu agora iria abandonar, por coragem e por curiosidade mortal. A

---

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>291</sup> FREUD, *ibidem*, p. 26.

<sup>292</sup> Citada por Charles Baudelaire (1996, p. 11), em *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

<sup>293</sup> LISPECTOR, *ibidem*, p. 87.

esperança, na minha vida anterior, teria se fundado numa verdade? Com espanto infantil, eu agora duvidava.”<sup>294</sup>

Trazendo a perspectiva da epistemologia do romance, Gonçalves compreende o *kitsch* como a forma estética do idílio, porém, “não somente como aspecto estético, no que diz respeito à forma da arte, mas como ferramenta de manipulação do efeito e anulação de reflexões pungentes.”<sup>295</sup> Assim, o *kitsch* significaria a supressão de uma parte do humano da qual se tem vergonha e se deseja esconder:

O kitsch não é uma particularidade de classe ou característica singular de algumas pessoas ou realidade cultural da sociedade moderna ou pós-moderna. O kitsch está em todo discurso que se quer idílico, porque busca uma unidade sem conflitos, como também pelo fim da tragédia. Desse modo, o kitsch é o anseio ontológico pelo controle e segurança existencial e, para isso, nega as fragilidades presentes em toda humanidade, ora presente em cada indivíduo e nas sociedades.<sup>296</sup>

Então G.H. precisará da ordem pré-fabricada, apesar do caos vivido, apesar de o mundo em si não ter ordem visível, como escreve a narradora de *Água viva* sobre o ato de pintar que a faz mexer na natureza íntima das coisas. “Assim como me lanço no traço de meu desenho, este é um exercício de vida sem planejamento. O mundo não tem ordem visível e eu só tenho a ordem da respiração. Deixo-me acontecer.”<sup>297</sup> No entanto, a narradora também precisa deixar a pintura de lado para ordenar-se de novo em forma de linguagem. “Mas agora chegou a hora de parar a pintura para me refazer, refaço-me nestas linhas.”<sup>298</sup>

Assim também acontece com o poeta modernista Mário de Andrade e com o pintor surrealista Joan Miró. Escreve Mário no prefácio de *Pauliceia desvairada*: “quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo.”<sup>299</sup> O poeta funda o *desvairismo*, espécie de lirismo louco que nasce no subconsciente e não encontra barreiras métricas ou de rima para se expressar. Ele respeita seu impulso lírico caótico — algo que, de forma semelhante, acontece com a narradora de *Água viva*: “não gosto do que acabo de escrever — mas sou obrigada a aceitar o trecho todo porque me aconteceu. E respeito muito o que eu me aconteço. Minha essência é inconsciente de si

---

<sup>294</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>295</sup> GONÇALVES, *op. cit.*, p. 65.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>297</sup> LISPECTOR, 1973, p. 26.

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> ANDRADE, Mário de. *Pauliceia desvairada*. São Paulo: Principis. 2019. p. 59

própria e é por isso que cegamente me obedeco.”<sup>300</sup> — todavia, após o impulso inicial, faz-se necessária uma ordenação do material. O resultado disso é uma obra onde caos e ordem coexistem, onde os significantes organizados não deixam de expressar a loucura primeira, desordenada e sem sentido.

O artista espanhol Joan Miró começava suas obras em estado de alucinação, como um desvairismo, elas nasciam do inconsciente. “A primeira etapa — um estado de loucura e alucinação — é muito importante para mim. É a verdadeira criação. É o nascimento que interessa. O começo é tudo. É o que me interessa. O começo é minha razão de viver”<sup>301</sup> Podemos observar, entretanto, que o resultado final de algumas de suas obras apresenta uma certa ordenação desses elementos vindos do inconsciente, como, por exemplo, em *Nascimento do mundo* (1925), *Interior holandês* (1928) e *Carnaval do Arlequim* (1925), que está representado na imagem 3. São quadros que refletem bem a ideia da narradora de *Água viva* sobre o inconcluso: “a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente.”<sup>302</sup> O processo criativo de Miró é um exemplo de que na arte e na vida, caos e ordem coexistem.

Imagem 3 - Joan Miró, *Carnaval do Arlequim*, 1925.



Fonte: <https://www.culturagenial.com/>

<sup>300</sup> LISPECTOR, *Ibidem*, p. 32.

<sup>301</sup> Miró, 1989, p. 115 apud Salles, 2007, p.85.

<sup>302</sup> LISPECTOR, *Ibidem*, p. 29.

## As máscaras

No neutro do amor está uma alegria contínua, como um barulho de folhas ao vento. E eu cabia na nudez neutra da mulher da parede. O mesmo neutro, aquele que me havia consumido em pernicioso e ávida alegria, era nesse mesmo neutro que eu agora ouvia outra espécie de alegria contínua de amor. O que é Deus estava mais no barulho neutro das folhas ao vento que na minha antiga prece humana.<sup>303</sup>

A alegria contínua e difícil acontece para G.H. a partir da nudez neutra do ambiente. O quarto a desnudara para que ela coubesse nele, para que coubesse no desenho da parede. Ela cabia no desenho porque tinha perdido o bom gosto, tornando-se grotesca. Conforme Nunes, a experiência de G.H. não pode ser separada do grotesco, pois, quando a barata traz a desordem e consoma o processo de desagregação que já havia se iniciado, a narradora é obrigada a descer no seu interior tumultuado, “para encontrar, no mergulho introspectivo do êxtase uma realidade abismal e incontrolável, sem beleza ou consolo, ao mesmo tempo repulsiva e fascinante, inseparável do grotesco.”<sup>304</sup> No quarto, ela havia entendido, havia provado do neutro, ficando nua e grotesca, livre de máscaras.

Entretanto, ao sair de lá, G.H. precisava resgatar a máscara que abandonara por algumas horas. Para enfrentar a vida lá fora, tão desconfortável, onde não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito, era necessário recolocar a máscara em seu rosto. O *kitsch* é ambivalente nesse sentido, pois ele é característico da sociedade das aparências, em que há um desconforto de viver, tudo apertado; ao mesmo tempo, o *kitsch* se oferece como um anestésico, para bloquear a dor através de uma narrativa bonita e confortável.

Na crônica *Persona*, escrita em 1968, quatro anos depois da publicação de *A paixão segundo G.H.*, Clarice escreve sobre o antigo teatro grego, no qual os atores usavam máscaras que representavam por suas expressões qual papel eles iriam assumir. As máscaras, todavia, escondem as mutações sensíveis que o rosto de um ator poderia exprimir. “Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto.”<sup>305</sup> Os adolescentes, conforme vão vivendo, recebem a surpresa amedrontadora de que, desse período em diante, passarão a representar um papel e então precisarão fabricar uma máscara para si. Nesse

---

<sup>303</sup> LISPECTOR, 2009, p. 133.

<sup>304</sup> NUNES, *op. cit.*, p. 62.

<sup>305</sup> LISPECTOR, 2010, p. 128.

momento, eles terão uma escolha, poderão decidir que tipo de máscara querem fabricar; é como uma liberdade em migalhas: a máscara é mandatória, porém, você é livre para escolher, entre as que estão no catálogo, qual desejará usar. É uma liberdade regida pela Ordem com “O” maiúsculo, como suspira a narradora de *Água viva*. “Oh, como tudo é incerto. E no entanto dentro da Ordem.”<sup>306</sup> Essa Ordem combina muito com a Verdade com “V” maiúsculo descrita por Kundera em *A arte do romance*, uma verdade totalitária, que exclui a relatividade, a dúvida e a interrogação.

Continua Clarice, em *Persona*:

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego — uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.<sup>307</sup>

Assim, a máscara serve para proteger o ser desnudo, firmar-lhe o corpo e erguer-lhe a cabeça para a luta. O ser quando mascarado é capaz de se organizar como pessoa dentro de uma sociedade. Para escapar do neutro, G.H. abandonara o *ser* pela *persona*, pela máscara humana, que era essencial para que ela pudesse se considerar um ser civilizado, parte de uma cultura que, como vimos, é *kitsch* — baseada no mundo das aparências e dos espetáculos, num comportamento que busca a beleza, a limpeza e o prazer imediato, evitando desconfortos.

O último parágrafo de *Persona* parece descrever quase perfeitamente a experiência de G.H. no quarto de Janair:

É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente — ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida — de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo.<sup>308</sup>

A personagem/narradora G.H. atravessa esse caminho de Cristo no quarto desértico, e a derrocada das areias é também a queda dos pedaços irregulares de sua máscara. Com o rosto

---

<sup>306</sup> LISPECTOR, 1973, p. 75.

<sup>307</sup> LISPECTOR, 2010, p. 128.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 129.

nu e sensível, ela cabe no desenho a carvão da mulher feito na parede. Como em *Água viva*, G.H. terá que pagar o preço para renascer. “O preço de quem tem um passado que só se renova com paixão no estranho presente.”<sup>309</sup>

O tema das máscaras é abordado por Caillois, que investiga as relações entre os jogos e as culturas. Ele escreve, por exemplo, sobre a *mimicry*<sup>310</sup>, uma classificação dos jogos fictícios em que os participantes apropriam-se de outra realidade que não a deles, adotando o papel de determinados personagens. “A *mimicry* supõe, da parte de quem se entrega a ela, a consciência do fingimento e do simulacro.”<sup>311</sup>, ou seja, é um faz-de-conta consciente de si. Para o autor, a mistura entre jogos de imitação e jogos de vertigem (que ele chama de *ilinx*) é das mais perigosas; a combinação da máscara (imitação) e do transe (vertigem) provoca tais acessos que, na consciência alucinada do possuído, o mundo real se encontra passageiramente destruído. Nesse sentido, a máscara é algo que inebria e liberta.

“As condutas de *mimicry* transbordam da infância para a vida adulta. Cobrem igualmente qualquer divertimento ao qual nos dedicamos, mascarado ou disfarçado.”<sup>312</sup> A *mimicry* e o *ilinx*, simulacro e vertigem respectivamente, são para o ser humano tentações permanentes, ao passo que não é fácil eliminá-los da vida coletiva ao ponto de eles só subsistirem como divertimentos infantis. Em *A insustentável leveza do ser*, Kundera escreve sobre a vertigem contínua da personagem Tereza (também uma das personagens centrais, ao lado de Sabina), que sentia um desejo irresistível de cair. “Vertigem não é medo de cair, é outra coisa. É a voz do vazio debaixo de nós, que nos atrai e nos envolve, é o desejo da queda do qual logo nos defendemos aterrorizados.”<sup>313</sup>

As sociedades antigas que Caillois nomeia como *sociedades de caos*: “quer sejam australianas, americanas, africanas, são sociedades onde reinam igualmente a máscara e a possessão.”<sup>314</sup> Caillois escreve sobre os ritos dos dogons, entre os quais existe uma verdadeira cultura da máscara (ver imagem 4). “A iniciação e os ritos de passagem da puberdade geralmente consistem em revelar aos noviços a natureza puramente humana das máscaras.”<sup>315</sup> O que acontece na iniciação dos jovens se assemelha muito ao que Clarice escreve em *Persona* sobre os adolescentes precisarem escolher uma máscara para não ficarem desnudos para o resto

---

<sup>309</sup> LISPECTOR, 1973, p. 88.

<sup>310</sup> Palavra de língua inglesa para nomear o mimetismo.

<sup>311</sup> CAILLOIS, *op. cit.*, p. 108.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>313</sup> KUNDERA, *op. cit.*, p. 61.

<sup>314</sup> CAILLOIS, *op. cit.*, p. 120.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 131.



da luta. Nos ritos, o adolescente é aterrorizado pelas aparições das máscaras e incitado pelo iniciador a dominar e a retirar a máscara do adulto que o persegue, revelando o rosto de um conhecido da tribo. Daí em diante, o jovem inicia-se e passa para o outro campo: o campo dos adultos que usam máscaras.

Imagem 4 - Dança das Máscaras do povo Dogon.



Fonte: <http://www.afreaka.com.br/>

O modo como Caillois aborda o tópico da máscara nos mostra que o *kitsch*, se entendido como um comportamento que se utiliza de máscaras, parece se estender a uma condição anterior à modernidade burguesa. Nesse sentido, o *kitsch* se relaciona com os jogos de imitação e com a *mimicry* por também ser uma espécie de fingimento consciente, uma máscara que inebria e que “liberta” do real. O real pode ser uma forma de libertar-se da ordem, todavia, a depender do ponto de vista, é também uma prisão. No caso de G.H., vemos que, no dia seguinte ao acontecimento, ela encara o quarto — o local onde encontra com o real — como uma prisão e se sente aliviada por estar livre, por ter saído de lá.

Com Baudelaire, inicia-se a investigação das variadas máscaras da modernidade: o bêbado, o dândi, o flâneur, o poeta etc. O uso de máscaras por Baudelaire se assemelha ao uso do *kitsch*, sob a perspectiva de Lipovetsky e Serroy, na hipermodernidade: ambas são utilizações que mantêm uma distância irônica. Em Baudelaire, as máscaras se apresentam com um sentido disruptivo, para mostrar a desestabilização da sociedade, isto é, o ponto em que a mimese desanda, posto que a lógica da representação já não dá mais conta de compreender a realidade. A modernidade marca o início da crise da representação e da linguagem; e Clarice

capta muito bem esse espírito na cena em que G.H. faz uma espécie de oração<sup>316</sup>, falando à mãe (que não é a sua, mas sim Maria, a mãe de Jesus), “A barata é de verdade, mãe. Não é mais uma ideia barata.”<sup>317</sup> Ou seja, não é uma representação da coisa, como o cachimbo de Magritte<sup>318</sup> (ou como Brasília aos olhos de Clarice)<sup>319</sup>, é a própria coisa, é a barata de verdade.

Clarice, além disso, disserta sobre a linguagem como representação de um real que lhe escapa; não somente o real no sentido laciano, mas também em referência à verdadeira natureza do que é a coisa. Voltamos a dizer, nesse ponto, que a obra clariciana é marcada por uma busca pelo indizível<sup>320</sup>, e o romance *A paixão segundo G.H.* reflete essa busca da primeira à última página. “O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu.”<sup>321</sup> Destacamos outro exemplo, quando G.H. escreve sobre o “tesouro” que encontrou no quarto — um pedaço de metal, um pedaço de cal de parede e um pedaço de matéria feita em barata: “é a mim que caberá impedir-me de dar nome à coisa. O nome é um acréscimo, e impede o contato com a coisa. O nome da coisa é um intervalo para a coisa. A vontade do acréscimo é grande — porque a coisa nua é tão tediosa.”<sup>322</sup>

### **(Hiper)modernidade, (neo)kitsch e as repetições**

*Tenho tanta vontade de me repetir, só para chatear.*

*Clarice Lispector*

Se por um lado a modernidade é marcada pela produção industrial em série, caracterizada por um trabalho fragmentado em que cada trabalhador só conhece a sua etapa do processo total, por outro, a modernidade é a ruína do símbolo, é a decadência da antiga técnica grega sobre a qual escreve Foucault. Para Kundera, o mundo dos tempos modernos nasce com

---

<sup>316</sup> A oração de G.H. até inclui trechos modificados de *Ave-Maria*, oração tradicional da Igreja Católica, como em “— Mãe: matei uma vida, e não há braços que me recebam agora e na hora do nosso deserto, amém” (Lispector, 2009, p. 93).

<sup>317</sup> LISPECTOR, 2009, p. 93.

<sup>318</sup> Referência ao quadro *A traição das imagens* (1929) - René Magritte.

<sup>319</sup> Na crônica *Brasília: esplendor*, Lispector (2010, p. 102) escreve que “Brasília não é. É apenas o retrato de si própria.”

<sup>320</sup> O tópico do indizível é uma das chaves centrais na fortuna crítica de Clarice Lispector, sendo trabalhado por pesquisadoras como Maria Homem, já citada anteriormente.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 140.

as ambiguidades; nele inexistia uma verdade absoluta, em seu lugar, o que há é uma série de verdades relativas que se contradizem. Nesse sentido, o autor aponta Cervantes como o fundador dos tempos modernos:

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separara o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si.<sup>323</sup>

Assim, Dom Quixote simboliza as incertezas do ser moderno, que caminha em busca de sua reorganização, esforçando-se para construir uma nova ordem de valores. O *kitsch*, sob essa perspectiva, surge na modernidade como uma alternativa possível para a construção de uma nova ordem, que procura nostalgicamente reestruturar o simbólico do sujeito e da cultura; o *kitsch* é a esperança de que talvez ainda existam uma Ordem e uma Verdade, espaços mais confortáveis do que a ambiguidade moderna, onde se tem “como única certeza a *sabedoria da incerteza*.”<sup>324</sup>

Para Baudelaire, “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”<sup>325</sup> O poeta escreve, sobre o pintor da vida moderna, que

Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida.<sup>326</sup>

Se partimos do conceito de modernidade tal qual Baudelaire o delineou, faz sentido nomear o tempo em que atualmente vivemos como *hipermodernidade*, uma vez que nesta era a efemeridade foi potencializada. Para Lipovetsky e Serroy, a hipermodernidade oferece um *neokitsch* articulado com o humor, com a distância e com a ironia — este seria o segundo apogeu do fenômeno, depois da indústria cultural que caracterizou o primeiro. Segundo os autores, na contemporaneidade nós vivemos com o *capitalismo artista*, uma forma inédita de economia, de arte e de sociedade, em que o valor econômico é criado por meio do valor estético

---

<sup>323</sup> KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 13.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>325</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade - o pintor da vida moderna*. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 25.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 70.

e experiencial; nesse sentido, o capitalismo artista “se afirma como um sistema concepor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento.”<sup>327</sup>

A fase do capitalismo na qual nos encontramos corresponde à era hiper, que também engloba uma *hipercultura* comunicacional e comercial, em que as clássicas oposições da *sociedade do espetáculo* caem por terra. “O antigo reino do espetáculo se apagou: ei-lo substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento.”<sup>328</sup> Isto não quer dizer que a lógica espetacular não mais governe as produções mercantis, ela ainda o faz, porém não mais pelo método da separação, mas sim pela mistura e pelo excesso. O deserto que G.H. vive no quarto é também baseado no cruzamento, conforme Nunes, “alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão.”<sup>329</sup> Sob essa perspectiva, o capitalismo artista é *transestético*, não funcionando mais na base da separação ou da divisão, mas sim do *cruzamento*, que sobrepõe domínios e gêneros.

O capitalismo artista designa o sistema econômico que trabalha para estetizar todos os elementos que compõem e organizam a vida cotidiana: objetos, mídia, cultura, alimentação, aparência individual, e também lojas e shopping centers, hotéis e restaurantes, centros urbanos, margens dos rios, portos e fábricas desativadas. Ele coincide com a generalização das estratégias de sedução estética, com o desenvolvimento da *mise-en-scène* da cidade e dos entornos comerciais. E enquanto o universo comercial e urbano está cada vez mais estilizado por arquitetos e designers, se manifesta um consumidor estetizado também em seus gostos e seus comportamentos. Desse ponto de vista, é todo o mundo material e humano, imaginário e psicológico do consumo que se converteu à ordem estética. Eis-nos no estágio estético do consumo.<sup>330</sup>

A sociedade do espetáculo mencionada pelos autores é uma referência ao livro homônimo de Guy Debord, para quem o espetáculo é indissociável da sociedade que repousa sobre a indústria moderna, constituindo o modelo dominante da vida social. “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos.”<sup>331</sup> Para Moles, conforme já vimos, o *kitsch* pode ser uma ferramenta da sociedade do consumo, na medida em que o ser é mais determinado pelas coisas do que elas por ele. Debord, também francês e contemporâneo de Moles, escreve que o ser, já submetido à economia, é submetido também pelo espetáculo, que “não é nada mais do que a

---

<sup>327</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, 31.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>329</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>330</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, 222.

<sup>331</sup> DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007, p. 22.

economia desenvolvendo-se para si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores.”<sup>332</sup>

Para o autor, a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social levou a uma degradação do *ser* em *ter*, enquanto que a fase que corresponde ao período em que o livro foi publicado, 1967, conduziu a um deslizar generalizado do *ter* em *parecer*, assim, todo o “ter” efetivo deve tirar o seu prestígio imediato e a sua função última do “parecer”. Ao mesmo tempo, para Debord, toda a realidade individual tornou-se social, “diretamente dependente do poderio social, por ele moldada.”<sup>333</sup> Em algumas partes do texto *A sociedade do espetáculo*, impressiona a forma como o autor parece descrever características dos anos 2000, em um contexto ainda anterior ao da internet e das redes sociais, que acabaram por potencializar o verbo dominante: *parecer*. Como no trecho: “o espetáculo apresenta-se como uma enorme positividade indiscutível e inacessível. Ele nada mais diz senão que ‘o que aparece é bom, o que é bom aparece.’”<sup>334</sup>

Para Lipovetsky e Serroy, o *kitsch* é uma estética do *espetáculo* e do *relaxamento*, “menos uma forma patológica da arte do que uma arte irônica voltada para a imediatez do prazer.”<sup>335</sup> Os autores discordam de Moles quanto a ser uma arte da felicidade, centrada no conforto; creio, entretanto, que há em seu próprio texto indícios de que o *kitsch* abarca, sim, o conforto. “O gosto neokitsch não deve ser interpretado como um divertimento ou uma estética de classe: infiltrando-se em todas as camadas sociais, é a expressão da era democrática hiperindividualista, desalinhada e pós-conformista.”<sup>336</sup> Assim, a estética *kitsch* é vista como simples prazer da facilidade, do relaxamento e do consumo imediato.

“Há mais, no entanto: em todo esse creme chantilly e esses docinhos coloridos há algo como um pouco de *nostalgia*, de *prazer da infância*, de *casulo aconchegante* e de júbilo em *reencontrar imagens encantadas*.”<sup>337</sup> O que os autores mencionam são elementos que possuem forte relação com a ideia de conforto; mesmo a nostalgia, que por vezes é associada à melancolia, aqui aparece como um sentimento bom. A nostalgia, assim como o *kitsch*, é ambivalente: pode ser algo doentia quando associada a desejos obsessivos de voltar para o passado, porém, por outro lado, pode trazer um sentimento de pertencimento e de conexão com pessoas e momentos que nos fizeram bem no passado. Nesse sentido, os adultos encontram no

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>333</sup> *Ibidem*.

<sup>334</sup> *Ibidem*.

<sup>335</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, p. 220.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>337</sup> *Ibidem*. Grifos meus.

*kitsch* como que um universo encantado que se prolonga, uma lembrança carinhosa da infância que retorna, um Natal de outrora que se perpetua. Daí viria o conforto e também a estigmatização do *kitsch*. Os autores lançam um questionamento a respeito desse aspecto nostálgico:

Donde a estigmatização imediata: regressão infantil e superficialidade imbecilizante. Seria então a maneira como “o capitalismo nos infantiliza”, por meio de espetáculos próprios de um sistema que privilegia o simples ante o complexo, o fácil ante o difícil, o rápido ante o demorado, a espuma cremosa ante o núcleo duro?<sup>338</sup>

A espuma cremosa ante o núcleo duro: a beleza como um engodo suave, com a qual G.H. enfeitava a coisa, para poder tolerar-lhe o núcleo — neutro e duro, que não é alienígena ao humano, mas é a sua parte mais difícil, sem sentimentalizações e sem beleza. O núcleo é o prazer anterior ao humano, “um prazer que não sabe que é prazer — um prazer delicado demais para a minha grossa humanidade que sempre fora feita de conceitos grossos.”<sup>339</sup> Não se trata do hedonismo ou do prazer imediato, oferecido pelo consumo e pelo *kitsch* a uma sociedade viciada em satisfazer seus desejos pré-fabricados.

Estou querendo que eu viva da parte humana mais difícil: que eu viva do germe do amor neutro, pois foi dessa fonte que começou a nascer aquilo que depois foi se distorcendo em sentimentalizações a tal ponto que o núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riqueza e esmagado em nós mesmos pela pata humana. É um amor muito maior que estou exigindo de mim — é uma vida tão maior que não tem sequer beleza.<sup>340</sup>

Apenas alguns parágrafos depois, G.H. escreve, entretanto, que naquela noite ela precisará danadamente se divertir e se divergir. Voltar à sua vida vulgar. Para Rosenbaum, “G.H. se entrega ao sonho do qual a narradora do conto *A quinta história* precisa acordar e esquecer.”<sup>341</sup> Segundo a pesquisadora, em ambos os casos, no romance e no conto — em que a narradora faz uma receita para matar baratas, utilizando açúcar, farinha e gesso —, a barata pode ser considerada a condensação da matéria indesejada e expulsa da consciência. Sob essa perspectiva,

Pode-se dizer que *A paixão segundo G.H.* é uma espécie de continuação de “A quinta história” interrompida no último parágrafo, mostrando o que teria acontecido à nossa

---

<sup>338</sup> *Ibidem.*

<sup>339</sup> LISPECTOR, 2009, p. 133.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>341</sup> ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 267.

bem-sucedida dona-de-casa se ela desistisse de sua empreitada dedetizadora e se deixasse tocar pelo “de-dentro” do outro/barata, sombra recalcada dela mesma.<sup>342</sup>

Ambas as narradoras compartilham um sentimento de medo excitado, que as leva a matar. Se G.H. desfere um golpe contra a barata e come a gosma branca característica do inseto, a narradora de *A quinta história*, por outro lado, não encosta nas baratas nem por tabela. Neste caso, escolhe-se uma morte sublime e limpa, de dentro pra fora. Clarice chega a nomear ironicamente uma das cinco histórias como *Estátuas* e faz uma referência aos mortos pela erupção do vulcão de Pompeia. A narradora era a primeira testemunha do alvorecer em Pompeia, distinguindo a seus pés dezenas de estátuas: algumas de barriga pra cima e outras num meio gesto que jamais se completaria. Assim como em *A paixão segundo G.H.*, nesta cena, Clarice amplia o inseto e coloca-o no primeiro grande plano, chamando a atenção para a imagem da boca de algumas baratas, onde havia restado um pouco de “comida” branca.

Tanto em *A paixão segundo G.H.* como em *A quinta história*, Clarice Lispector utiliza o recurso técnico da *repetição*, que funciona como uma espécie de princípio operatório. Conforme discorreremos no capítulo I, no primeiro caso, as frases são repetidas a cada final e início de capítulo, ou seja, todo capítulo começa da mesma forma que o capítulo anterior terminou; já no segundo caso, são contadas cinco histórias que tomam rumos diferentes, mas que começam da mesma forma, com a narradora se queixando de baratas. Esta queixa, além de dar início a todas as histórias, marca também o fim do conto, uma vez que a quinta história é composta apenas do seu título e do mesmo começo repetido nas outras quatro histórias. “A quinta história chama-se ‘Leibnitz e a Transcendência do Amor na Polinésia’. Começa assim: queixei-me de baratas.”<sup>343</sup> E assim termina o conto, com a quinta repetição.

De acordo com estudo feito por Valentin e Franco Junior, a famosa receita para matar baratas já aparecia em jornais da década de 1920, em páginas de suplementos agrícolas e em seções de conselhos sobre afazeres domésticos. Além disso, a receita foi republicada várias vezes em páginas femininas de jornais e revistas a partir da década de 1940, tais como: *Revista da Semana* (1944); *Jornal do Comércio* (1944); *Jornal das Moças* (1945); *Revista Sino Azul* (1948) e *Jornal A manhã* (1952). Os autores comentam que este último chama a atenção por ter sido publicado meses antes de Clarice Lispector publicar a sua primeira receita para matar baratas, também porque “apresenta muitas semelhanças com a primeira receita publicada pela

---

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977, p. 84.

autora, como, por exemplo, os trechos ‘Deixando-se todas as noites’; ‘nos lugares’; ‘mistura de açúcar, farinha e gesso em partes iguais’; ‘as baratas comerão’; ‘Ihes causará a morte.’”<sup>344</sup>

Isso indica que Clarice operou através da *apropriação* de um texto jornalístico, introduzindo-lhe traços literários. Para Valentin e Franco Junior, a repetição estruturante do conto pode ser lida como uma diálogo com a repetição da receita tornada clichê nas páginas dos jornais e revistas, posto que ela foi publicada e republicada muitas vezes na imprensa. “Nesse sentido, Lispector se apropria não somente do conteúdo da receita difundida no jornal, mas também transforma sua repetição na imprensa em traço temático-formal do seu conto.”<sup>345</sup>

Para Benedito Nunes, o traço de mais largo espectro do estilo clariciano é a repetição — vista no emprego reiterado dos mesmos termos e das mesmas frases.

Trata-se de uma ocorrência frequente nos diversos textos da autora. Incidindo em substantivos, verbos e advérbios, variando pela extensão — às vezes limitada a uma frase, outras aplicada a um conjunto de frases —, a repetição, verdadeiro “agente lírico”, apresenta-se sob determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, que sempre desempenham função expressiva e produzem determinados efeitos, quer no uso da palavra, quer no sentido do próprio discurso.<sup>346</sup>

Na crônica *Brasília: esplendor*, escrita em 1974, quatorze anos após a inauguração da cidade, Clarice vê na igreja de São Bosco um objeto de decoração em estilo *kitsch*. Ela parece estar maravilhada pelos vitrais iluminados; “o único defeito é o inusitado lustre redondo que parece coisa de novo-rico. A igreja ficaria pura sem o lustre. Mas que é que se há de fazer? Ir de noite, bem no escuro, roubá-lo?”<sup>347</sup> O texto é bem mais extenso do que a crônica anterior que ela havia escrito em sua primeira visita a Brasília, e é também cheio de repetições, que dão ao leitor um *efeito circular*, com imagens e impressões retornando. Esse efeito circular é, certamente, parte do projeto de escrita, posto que um dos argumentos de Clarice, exposto já no primeiro parágrafo e reiterado ao longo do texto, é o de que Brasília é *redonda e sem esquinas*. As esquinas parecem ser uma espécie de descanso, que a cidade não oferece, o que acaba deixando a autora exausta. “Ai, não posso mais esperar. Um aviãozinho, por favor” [...] Estou sem esquinas.”<sup>348</sup>

---

<sup>344</sup> VALENTIN, Leandro; FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Da forma simples à forma estética: apropriação, paródia e reflexão sobre o fazer estético em Clarice Lispector. *Memória e Informação*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul./dez., 2022, p. 122.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>346</sup> NUNES, *op. cit.*, p. 136.

<sup>347</sup> LISPECTOR, 2010, p. 95.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 101.



Entre os tópicos que se repetem estão o espanto e o cansaço, também relacionados à falta de esquinas, de Clarice diante da cidade. Seu cansaço é potencializado pela luz de Brasília, que a deixou cega, “esqueci os óculos escuros no hotel e fui invadida por uma terrível luz branca.”<sup>349</sup> Essa menção à luz (em suas palavras, uma “luz branca demais”) é reiterada em diversas passagens do texto. “A luz de Brasília leva às vezes ao êxtase e à plenitude total. Mas também é agressiva e dura — ah, como eu gostaria da sombra de uma árvore. Brasília tem árvores. Mas ainda não convencem. Parecem de plástico.”<sup>350</sup> Em determinado momento, ela interrompe seu raciocínio para se questionar se está sendo repetitiva. A frase começa exatamente com as mesmas palavras usadas para iniciar o parágrafo de algumas páginas atrás. “A luz de Brasília — estou me repetindo? — a luz de Brasília fere o meu pudor feminino.”<sup>351</sup>

Além disso, a imagem do deserto, tão citada por G.H. em analogia ao quarto de Janair, é sugerida em mais de uma passagem do texto. Brasília é uma “aridez luminosa”; “tem o ar tão *seco* que a pele do rosto fica seca, as mãos ásperas”; “os olhos dos habitantes são secos demais”. Essa imagem também aparece na primeira crônica que Clarice escreveu sobre Brasília após sua visita em 1962 (dois anos depois da inauguração da cidade e dois anos antes da publicação de *A paixão segundo G.H.*), na qual ela diz que seria capaz de meditar “naquele deserto”, pois a cidade continha um “grande silêncio visual”, era uma “praia sem mar”. O deserto em G.H. é visto como um contraponto à humanização, uma vez que ela escreve que, ao se humanizar, livrou-se do deserto. Por outro lado, na crônica em questão, Clarice diz que “Brasília humanizou-se”, ou seja, a cidade foi civilizada. Entretanto, Brasília é, ao mesmo tempo, o deserto. Essa soma de “opostos” fica evidente na crônica, cuja repetição e circularidade, usadas como efeito estético, tornam o texto complexo, por não se saber se Clarice tem encanto ou desencanto pela cidade.<sup>352</sup>

Voltando à análise comparativa entre *A quinta história* e *A paixão segundo G.H.*, Rosenbaum faz uma análise psicanalítica das duas protagonistas, comparando as inclinações (ou abominações) ao mundo pulsional de cada uma. “Duas donas-de-casa deparam, cada uma a seu modo, em meio a atividades domésticas cotidianas e familiares, com a irrupção inesperada do ‘estrangeiro’ de si mesmas — figurado numa repulsiva barata —, esse estranho gêmeo que

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>352</sup> Vale ressaltar que isso é efeito estético do texto, é planejado. Sobre o que Clarice pensa de Brasília, a artista e sua amiga Maria Bonomi escreve, em apresentação a esta crônica na coletânea *Clarice na cabeceira*, que a amiga lhe contara sobre as duas visitas que fez à cidade. “Na primeira vez falou ser ‘coisa profissional’, teve que opinar por escrito, ela não gostou e deu encrenca, pois era esperado que louvasse Brasília. Depois, em 1974, foi com gosto que falou por fuga, vingança e confronto (me disse), de tudo o mais que existe.”

já foi irmão e tornou-se um outro hostil e assustador.”<sup>353</sup> Para a autora, a atitude da narradora de *A quinta história* é uma defesa, nos domínios da consciência, contra a invasão de um mundo pulsional, desconhecido e incontrolável, posto que “a personagem se mostra avessa a qualquer contaminação das pulsões e procede a uma ‘purificação’ dos conteúdos desagregadores do seu espaço doméstico.”<sup>354</sup> Ou seja, é uma personagem completamente entregue à ordem do *kitsch*: aos preceitos de limpeza e de beleza. Rosenbaum coloca G.H. do lado oposto, como alguém “que avança perigosamente pelo mesmo mundo pulsional desregrado, indeterminado, caótico e amoral.”

A mesma dualidade mulher/barata apresenta nos dois textos desdobramentos contrários: a narradora do conto precisa e deseja exterminar o outro/barata, que invade sua pacata residência, enquanto G.H. busca fundir-se ao inseto, que faz sua aparição — sedutora e ao mesmo tempo em tom ameaçador — saindo do fundo do armário do quarto da empregada.<sup>355</sup>

Conforme escreve Rosenbaum, a narradora de *A quinta história* precisa acordar do sonho e *esquecer*, ostentando “secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada.’”<sup>356</sup> Pode-se dizer que G.H., por sua vez, entrega-se, sim, ao sonho do qual a outra precisa acordar. Porém, isso não se sustenta ao longo da narrativa. G.H. também *precisa esquecer*, como todo mundo que um dia encontrou com o real esqueceu. Ela precisa voltar à sua vida construída. “Usarei, sim, o vestido azul novo, que me emagrece um pouco e me dá cores, telefonarei para Carlos, Josefina, Antônio, não me lembro bem em qual dos dois percebi que me queria ou ambos me queriam”. Mais do que voltar a tocar as coisas com sua pata humana, a narradora precisará retomar seu padrão de vida abastado, pois era assim que ela sabia viver até então. Continua G.H.: “comerei ‘*crevettes* ao não importa o quê’, e sei porque comerei *crevettes*, hoje de noite, hoje de noite vai ser a minha vida diária retomada, a de minha alegria comum.”<sup>357</sup> Não basta apenas dizer que comerá camarão, um produto alimentício considerado nobre, ela precisa dizer que comerá camarão em francês, talvez em algum restaurante francês? Pois, para G.H., esse era o ideal de conforto, para o qual ela precisava retornar.

A previsão com elementos, personagens e imagens do que G.H. fará à noite, é para ela como um descanso do peso de sua liberdade subjetiva — usada para inventar-se, para criar a

---

<sup>353</sup> ROSENBAUM, *op. cit.*, p. 263.

<sup>354</sup> *Ibidem.*

<sup>355</sup> *Ibidem.*

<sup>356</sup> LISPECTOR, 1977, p. 84.

<sup>357</sup> LISPECTOR, 2009, p. 16.

máscara que carregaria no rosto a vida toda. O mesmo *kitsch* que, utilizado pela sociedade do consumo, cria desejos no sujeito e o obriga a fabricar uma máscara para si, também lhe oferece o alívio, o descanso, a fantasia — daí sua ambivalência.

Com a dissolução dos controles coletivos, toda a organização da vida repousa cada vez mais em si: cabe a cada um se construir e se inventar permanentemente. Onde um estresse cada vez maior, uma pressão cada vez mais forte, reforçada ainda pela dissolução das referências tradicionais, pelo medo de um futuro incerto, pela complexidade de um mundo que sentimos ser cada vez mais difícil de controlar. Num contexto assim, o universo marshmallow do kitsch traz a descontração do momento guloso; ele alivia como uma válvula de escape; tem a leveza do fútil, o sabor do prazer, o gosto da doçura ante o peso e o amargor do cotidiano.<sup>358</sup>

A ambivalência do *kitsch* vem de ele ser a causa do cansaço e ao mesmo tempo o remédio para o descanso.<sup>359</sup> Por um lado, o *kitsch* é a aparência, o desejo de consumir para mostrar que se está consumindo — uma viagem, um carro, uma experiência gastronômica etc. —, para *espetacularizar* em imagens: algo que pode levar facilmente ao cansaço e ao estresse, pois, em alguns casos, sobra pouco “viver” de fato, na ânsia de mostrar o que se vive, de criar uma narrativa perfeita a respeito do que se está vivenciando. Por outro lado, de certa forma também ligado a aparências, está o *kitsch* como mundo fantástico e hedonista, um lugar onde reina o conforto mental e físico, onde não há desprazeres e pode-se descansar duplamente: do cotidiano entediante e do real insuportável (também entediante, segundo G.H., “a coisa nua é tão tediosa”); um lugar onde “se oferece a experiência fugidia do Paraíso, de um universo sem conflito, sem sofrimento, sem ódio nem trágico. [...] um neokitsch experiencial que se apresenta como uma realidade irreal, uma falsa verdade, uma transrealidade.”<sup>360</sup>

Essa possibilidade de descanso seria o que os autores chamam de degustação do *kitsch* no primeiro grau. Há também uma segunda forma, mais distanciada, de degustá-lo: a de segundo grau, “da distância divertida que existe ao cantar uma música de Dalida diante de uma tela de karaokê”, ao enviar figurinhas de bom dia no *WhatsApp*, ao usar uma pochete neon, “dizendo-se no fundo de si esta fórmula de um dândi do século XIX: ‘Meu Deus! Como sou esperto ao me permitir ser assim tão tolo!’”<sup>361</sup> Para os autores, o uso do *kitsch* nesse sentido é um meio de expressão da identidade hiperindividualista — que, ao contrário de padronizar, busca a identidade de cada indivíduo. No entanto, essa “despadronização” tornou-se tendência,

---

<sup>358</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, 218.

<sup>359</sup> Nesse ponto, poderia ser traçado um paralelo entre o *kitsch* e o *phármakon* (remédio e veneno), teorizado por Jacques Derrida, no livro *A farmácia de Platão* (2005).

<sup>360</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, 216.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 219.

nas palavras de Lipovetsky e Serroy, “o mau gosto superexposto se tornou cool e a brincadeira com o que é antiquado, furiosamente tendência.”<sup>362</sup> Se várias pessoas entregam-se a essa brincadeira, utilizando-o distanciadamente, apropriando-se das figurinhas de bom dia e criando uma verdadeira contracultura do *kitsch*, não estaremos também diante de uma padronização? De uma espécie de *padrão não-padrão*?

Conforme escreve Moles, trata-se de um *neokitsch* que parece feito para durar. “Com a hipermodernidade, ele se torna uma estética e um estado de espírito legítimos e amplamente difundidos.”<sup>363</sup> No aspecto comportamental e de estado de espírito, o *kitsch* oferece um conforto para o desconforto que ele mesmo ajudou a criar. O conforto viria da solicitação dos sentidos, em uma mistura que envolve também a estética, pois cria “uma experiência sinestésica por meio de um real desrealizado, permitindo uma participação intensa.”<sup>364</sup> Essa experiência sinestésica acontece, por exemplo, em parques como a Disneyland, com suas cores, espetáculos e encontro físico com personagens fictícios, e até em bares/restaurantes temáticos que dão vida a alguma narrativa ficcional.

No aspecto estritamente estético, o *kitsch* parece feito para durar pois acaba se tornando tendência, estilo valorizado e celebrado nas galerias de arte, nas mídias, nos museus etc.; ao contrário do que aconteceu no modernismo, em que foi estigmatizado como um mau gosto na arte e nos costumes. Para Lipovetsky e Serroy, com o desmoronamento das tradições de classe, o esgotamento do ideal vanguardista, a desregulamentação das hierarquias culturais e a erosão da diferença entre *high* e *low art*, todas as estéticas se tornam possíveis e legítimas. Para Christina Sêga, o *kitsch* foi utilizado pela globalização como uma forma de democratizar a economia e a cultura, e passou a ser considerado *cult*, não havendo mais barreiras tão definidas entre a arte de mau gosto e a arte autêntica.

## O *kitsch* bidimensional

Em *A estetização do mundo*, Lipovetsky e Serroy escrevem que, na hipermodernidade, o fenômeno *kitsch* pode ser declinado no plural: *kitschs* diversos. Entre eles, estaria um que, além de distante e irônico, é também *crítico*. E nesse ponto os autores discordam de Kundera a respeito da exclusão do campo de visão de tudo que a existência humana tem de

---

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 216.

essencialmente inaceitável. “Existe agora um kitsch que não é unidimensional e não se reduz ao espetáculo do País das Maravilhas ou ao ‘acordo categórico com o ser.’”<sup>365</sup> No livro, a artista Joana Vasconcelos é citada como um exemplo dessa bidimensionalidade: uma perfeita união do sublime e do derrisório, do sério e do irônico. Em *Cinderela* (ver imagem 5), ela constrói um sapato gigante e luxuoso, inteiramente composto por panelas, o que nos lembra a condição doméstica da mulher na sociedade industrial. A obra se utiliza, também, do recurso da *repetição* e da *acumulação*, uma vez que são usadas mais de cem panelas para se criar o efeito do sapato gigante, que remete a uma Cinderela também gigante, e não pequena como a do conto de fadas.<sup>366</sup>

Imagem 5 - Joana Vasconcelos, *Cinderela*, 2007.



Fonte: <https://www.premiopipa.com/>

Além de Joana Vasconcelos, os autores mencionam o fotógrafo David LaChapelle e o cineasta Pedro Almodóvar como exemplos da utilização do *kitsch* bidimensional. Em Almodóvar, “a dor e as sombras da vida se diluem numa fantasia divertida e irônica”, seus filmes são uma “espécie de colcha de retalhos que desafia os bons gostos, de mistura constante de todos os gêneros [...], de citações indiretas, de prazeres infantis, de rococó piegas, de

---

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>366</sup> De acordo com Lúcio Moura. Disponível em: <https://nexo5.com/ent/497/at/86/joana-vasconcelos-cinderela>. Acesso em: 31 set 2023.

cenários multicoloridos, de sentimentalismo e de sexualidade provocante.”<sup>367</sup> Para os autores, LaChapelle aborda temas como a miséria individual e social, o abandono, os sismos e a crítica social do Ocidente consumista por trás dos elementos furta-cor, do glamour e dos paetês do show business. Isso fica evidente na obra *Deluge* (imagem 6), inspirada na pintura homônima de Michelangelo que adorna a Capela Sistina, a qual o fotógrafo descreve como “um crítica da raça do consumidor, o declínio de valores universais como bondade e empatia, e o crescente apego aos bens materiais.”<sup>368</sup> LaChapelle continua, com inserção do contexto pessoal de criação:

O dilúvio veio de um estado de profunda reflexão depois que me mudei de Los Angeles para o Havaí. A ideia é que a vida está chegando ao fim, mas você está lá ajudando o outro em meio ao caos. Esta é a minha maneira de tentar mostrar a natureza humana no seu mais alto nível. A obra é uma grande metáfora sobre perder tudo o que é material, sua saúde, seu corpo — e estar em seu leito de morte com a última chance de iluminação.<sup>369</sup>

Imagem 6 - David LaChapelle, *Deluge* (detalhe da fotografia), 2006.



Fonte: <https://www.lorenzotaccioli.it/>

<sup>367</sup> *Ibidem*.

<sup>368</sup> Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/maior-individual-de-david-lachapelle-nos-eua-apresenta-mais-de-150-obras/>. Acesso em: 31 jan 2023.

<sup>369</sup> *Ibidem*.

Outros exemplos de apropriação do *kitsch* não unidimensional são o já citado Andy Warhol, os quadros da personagem Sabina em *A insustentável leveza do ser*, o movimento *Tropicália* e o próprio romance de Clarice, objeto desta pesquisa. O crítico de arte Thomas Crow escreve sobre as obras iniciais de Warhol, encontrando nelas um sujeito empático, “por baixo da superfície glamorosa dos fetiches dos bens de consumo e das estrelas da mídia, Crow encontra ‘a realidade do sofrimento e da morte’; as tragédias de Marilyn, Liz e Jackie em específico são consideradas ‘expressões diretas do sentimento.’”<sup>370</sup>

No romance *A insustentável leveza do ser*, a personagem Sabina, que é pintora, explica para Tereza o significado de seus quadros: “na frente, a mentira inteligível, e atrás a incompreensível verdade.”<sup>371</sup> Ela fica furiosa quando, na Alemanha, um movimento político organiza uma exposição com seus quadros e a trata como mártir, por entender que as pinturas retratavam sua dor de ter sido obrigada a deixar seu país torturado, a Tchecoslováquia. “Ela protestou, mas não a entenderam. Ora, então não era verdade que o comunismo perseguia a arte moderna? Respondeu irada: ‘Meu inimigo não é o comunismo, é o kitsch!’”<sup>372</sup>

Desse modo, pode-se dizer que a personagem acaba utilizando o *kitsch* bidimensional (não o *kitsch* totalitário e sensacionalista, que era seu inimigo) para criar seus quadros.

O rosa-choque idílico pode aparecer sobre o fundo de caos, de desastre, de devastação. A arte suave, leniente, da felicidade e dos belos sentimentos convive com o espetáculo do horror e do desamparo. O kitsch sorridente e harmonioso se casa com seu contrário: o negativo, o trágico da vida.<sup>373</sup>

Nesse sentido, o que Sabina explica a Tereza é que os que lutam contra os regimes totalitários “não podem lutar com interrogações e dúvidas. Necessitam também da certeza e da verdade simplista deles, que devem ser compreensíveis para um grande número de pessoas e provocar lágrimas coletivas.”<sup>374</sup> Isso ocorre de forma semelhante com canções do movimento *Tropicália*, como *Alegria, alegria* e *Parque industrial*, que trazem melodias felizes e letras aparentemente amenas, mencionando elementos da cultura industrial e do progresso. Para Heloisa Buarque de Hollanda, o movimento é fruto do desgaste dos projetos de poder da esquerda e do fim das vanguardas artísticas. O movimento seria o produto direto daquela crise.

---

<sup>370</sup> FOSTER, *op. cit.*, p. 124.

<sup>371</sup> KUNDERA, 2008, p. 249.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, p. 220.

<sup>374</sup> KUNDERA, *op. cit.*, p. 249.

“Na Tropicália não há proposta, nem promessa, mas inclusive uma crítica à intelligentzia de esquerda.”<sup>375</sup>

Para Hollanda (1989), os movimentos de vanguarda buscavam estar em sintonia com as bases da modernidade e professavam certa tendência de esquerda desde pelo menos a Semana de 22. O tropicalismo surge justamente desconfiando dos mitos nacionalistas e do discurso militante dos populistas cunhados nos CPC pelas esquerdas nacionalistas. O movimento percebe os impasses do processo cultural e o esgarçamento do modelo nacional-popular e desconfia dos projetos de poder apresentados até então.<sup>376</sup>

*A paixão segundo G.H.* faz parte deste grupo de obras artísticas que possuem uma dialética estética, uma vez que à primeira vista o romance pode parecer escapista, um drama burguês, especialmente no contexto em que ele foi escrito/publicado, um período tão social e politicamente conturbado no cenário brasileiro. Segundo o biógrafo Benjamin Moser, na época em que foi lançado, o livro parecia quase ignorado; alguns anos depois, todavia, ele passaria a figurar entre os maiores romances do século, inspirando uma enorme bibliografia. “Pouco tempo antes de morrer, em sua última visita ao Recife, Clarice disse numa entrevista que, de todos os seus livros, esse era o que ‘correspondia melhor à sua exigência como escritora.’”<sup>377</sup>

No início dos anos 1960, a Revolução Cubana “levava os militares latino-americanos a algo parecido com a histeria, e nisso eles eram ajudados ativamente pelos Estados Unidos, que temiam um continente controlado pela União Soviética.”<sup>378</sup> O então presidente do Brasil, Jânio Quadros, conhecido por suas excentricidades, condecorou Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro do Sul em 1961, o que o governo Kennedy entendeu como uma afronta. Alguns meses depois, Jânio renunciou, e isso desencadeou uma crise no país. Seu sucessor era João Goulart, o Jango, oriundo de uma família rica, proprietária de terras do Rio Grande do Sul. “Era um revolucionário improvável, e nada em seu currículo sugeria que fosse empurrar o Brasil para as mãos dos comunistas. [...] “Em vez de vê-lo como um afável e medíocre playboy, no entanto, a direita encarava Jango como uma figura muito mais poderosa.”<sup>379</sup> O resultado dessa série de eventos foi a deposição de Goulart pelos militares em 1964, o ano em que o romance de Clarice foi publicado, e o início de uma ditadura que duraria vinte e um anos. “A era da bossa nova, de

---

<sup>375</sup> HOLLANDA, 1989 apud PINHEIRO, 2016. Disponível em: <https://medium.com/@educontra/o-tropicalismo-e-a-cr%C3%ADtica-f448ab13d34>. Acesso em: 01 out 2023.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> MOSER, *op. cit.*, p. 265.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 268.



Brasília e das garotas de Ipanema, de energia, otimismo e esperança no futuro da nação, estava definitivamente terminada.”<sup>380</sup>

A proposta de presentificação na performance literária, como já vimos, é uma característica do mundo moderno e capitalista, e é utilizada por Clarice no romance. Ademais, uma vez que o *kitsch* possui ligação direta com o consumo, a presentificação também o caracteriza, conforme Lipovetsky e Serroy: “a volta do kitsch vem de mãos dadas com o influxo de uma cultura hedonista em que todo prazer deve ser experimentado já, sem ‘esquentar a cabeça.’”<sup>381</sup>

Entretanto, a presentificação tem dois lados: um deturpado pelo prazer imediato, pelo capitalismo consumista que perverte a máxima do *carpe diem*; e outro que remete a um retorno ao primitivo, ao animalesco que existe em nós e que vive o presente, “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.”<sup>382</sup> É uma presentificação que leva à consciência e à autoconsciência, algo que é visto em *A paixão segundo G.H.* e especialmente em *Água viva*, que carrega o presente como seu tema central. “Falo hoje — não ontem nem amanhã — mas hoje e neste próprio instante perecível.”<sup>383</sup> Nesse sentido, por trás do aparente drama burguês de G.H. existe uma crítica, cifrada em forma de “romance de educação existencial”<sup>384</sup>: ao mundo da obsessão pela ordem, pela limpeza e pela beleza; à tendência humana de excluir os desprazeres; à espetacularização e excesso de tempero do *kitsch*; à luta de classes entre G.H. e Janair.

### **Os olhos dos pobres e o olhar de Janair**

No poema *Os olhos dos pobres*, que faz parte da série de poemas em prosa reunidos no livro *O spleen de Paris*, Baudelaire faz uma descrição kitschizada de um café novo situado em um *boulevard* também novo. Os poemas foram escritos no fim dos anos 1850, período em que Georges-Eugène Haussmann, o então prefeito de Paris, pondo em prática o projeto de Napoleão III, realizava obras públicas na cidade, demolindo as pequenas vias medievais e construindo

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>381</sup> LIPOVETSKY; SERROY, *op. cit.*, p. 217.

<sup>382</sup> LISPECTOR, 2009, p. 87.

<sup>383</sup> LISPECTOR, 1973, p. 87.

<sup>384</sup> A obra *A paixão segundo G.H.* é assim definida por Alfredo Bosi em *História concisa da Literatura Brasileira* (1994, p. 424).

uma vasta rede de bulevares, parques e jardins. Baudelaire retrata essa imagem do *boulevard* ainda não acabado:

À noite, já um pouco fatigada, você quis sentar-se em frente a um café novo, na esquina de um bulevar também novo, ainda cheio de cascalhos, mas já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café brilhava. Mesmo as simples tochas de gás revelavam todo o ardor de uma estréia e iluminavam, com todas as suas forças, as paredes de uma brancura ofuscante, exibindo a seqüência de espelhos, o ouro das molduras e dos frisos, mostrando pagens rechonchudos arrastados por cães nas coleiras, senhoras rindo com os falcões pousados em seus punhos, ninfas e deusas trazendo frutas em suas cabeças, patês e caças diversas, as Hebes e Ganimedes apresentando, com os braços estendidos, a pequena ânfora com creme bávaro ou o obelisco bicolor de sorvetes coloridos; enfim, toda a história e a mitologia postas a serviço da glotonaria.<sup>385</sup>

As obras estruturais de Paris duraram quase duas décadas. Pode-se dizer que o projeto de Napoleão e Haussmann tinha um viés *kitsch* kunderiano, uma vez que os objetivos eram, além de modernizadores, *higienizadores*; nesse sentido, o que se buscava era substituir a miséria medieval, de casas amontoadas e esgotos a céu aberto, por pomposas avenidas iluminadas e repletas de cafés. Baudelaire pontua esse contraste no poema: o café brilhava, revelando o ardor de uma estreia, na esquina de um bulevar novo, que mostrava seus esplendores inacabados, ainda cheio de cascalhos.

Ao lado do brilho, os detritos: as ruínas de uma dúzia de velhos bairros — os mais escuros, mais densos, mais deteriorados e mais assustadores bairros da cidade, lar de dezenas de milhares de parisienses — se amontoavam no chão. Para onde iria toda essa gente? Os responsáveis pela demolição e reconstrução não se preocupavam especialmente com isso.<sup>386</sup>

Berman faz uma análise do conto de Baudelaire, que aqui nos interessa particularmente devido à possível comparação entre os amantes e a família em farrapos, de *Os olhos dos pobres*, e Janair e G.H., de *A paixão segundo G.H.* No conto, um encontro moderno entre dois amantes, possivelmente burgueses, contrasta com o olhar de uma família pobre que os observa da calçada. Berman questiona: “o que torna esse encontro particularmente moderno? O que o distingue de uma vasta quantidade de outras cenas parisienses, que também falam de amor e luta de classes?”<sup>387</sup> E responde que a diferença está no espaço urbano onde a cena acontece. “A diferença, em uma palavra, é o *boulevard*: o novo bulevar parisiense foi a mais espetacular

---

<sup>385</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018, p. 150.

<sup>386</sup> BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 1986, p. 150.

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 147.

inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional.”<sup>388</sup>

Para Berman, Paris foi transformada em um *espetáculo* particularmente sedutor a partir das reformas, que incluíam monumentos no extremo dos bulevares, “de modo que cada passeio conduzisse a um clímax dramático.”<sup>389</sup> Retomando Debord, o espetáculo diz: o que aparece é bom, o que é bom aparece. Os bulevares tornaram-se justamente esse lugar onde a sociedade, incluindo os amantes, poderia se mostrar, aparecer. “Um espaço privado, em público, onde eles podiam dedicar-se à própria intimidade, sem estar fisicamente sós.”<sup>390</sup> Assim, os bulevares fizeram sua estreia em estilo *kitsch* exibicionista, como locais onde os casais podiam ostentar seu amor diante de inúmeros olhos desconhecidos, e tornaram Paris mundialmente conhecida devido a essa característica.

Quanto mais observavam os outros e quanto mais se deixavam observar — quanto mais participavam da “família de olhos” sempre em expansão —, mais rica se tornava sua visão de si mesmos. Nesse ambiente, a realidade facilmente se tornava mágica e sonhadora. As luzes ofuscantes da rua e do café apenas intensificavam a alegria: nas gerações seguintes, o advento da eletricidade e do neon só faria aumentar tal intensidade. Até as mais extremas vulgaridades, como aquelas ninfas do café, com as cabeças ornadas de frutas e guloseimas, tornavam-se adoráveis em seu romântico esplendor.<sup>391</sup>

Esse ambiente mágico e sonhador, conforme assinalado por Berman, nutriria o processo criativo de cinco gerações de pintores, escritores e fotógrafos modernos (e, um pouco mais tarde, de cineastas), começando com os impressionistas em 1860. Segundo Berman, por volta de dez anos após o fim das reformas, em 1880, os padrões de Haussmann seriam universalmente aclamados como o verdadeiro modelo do urbanismo moderno. Por conseguinte, esse modelo logo passaria a ser reproduzido em cidades de crescimento emergente, em vários lugares do mundo.

Grande ícone de Paris, a torre Eiffel ficou pronta em 1889<sup>392</sup> e é considerada um exemplo de *art nouveau*, um estilo de arte que ficou popular em fins do século XIX e início do século XX e que se caracteriza por apresentar linhas curvas e formas orgânicas.<sup>393</sup> O estilo *art nouveau* foi reproduzido em cidades brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo. No Rio de

---

<sup>388</sup> *Ibidem*.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> Ano em que no Brasil foi proclamada a República, que manteve estruturas tradicionais de dominação.

<sup>393</sup> Disponível em: <https://www.chaletcouleursdefrance.com/the-eiffel-tower-a-masterpiece-of-engineering-or-an-eyesore/>. Acesso em: 16 set 2023.

Janeiro, pode-se citar a Confeitaria Colombo, inaugurada em 1894 no centro histórico da cidade; já em São Paulo, o melhor exemplo é o viaduto Santa Ifigênia, construído entre 1910 e 1913 com toneladas de ferro em tons de bronze, elementos que fazem o viaduto formar um par perfeito com a torre, par este que poderia ser disposto em uma sala de jantar se fossem parte de uma decoração.<sup>394</sup> A torre Eiffel se transformou num dos maiores objetos *kitsch* do mundo, sendo reproduzida em milhões de miniaturas e também em torres de outras cidades do mundo, como Tokyo e Sucre.

A alegria privada dos bulevares é advinda da modernização do espaço público urbano, conforme Berman, assim, Baudelaire nos apresenta um novo mundo, ao mesmo tempo privado e público, no exato instante em que ele surge. “Contudo, cenas primordiais, para Baudelaire, como mais tarde para Freud, não podem ser idílicas. Elas devem conter material idílico, mas no clímax da cena uma realidade reprimida se interpõe, uma revelação ou descoberta tem lugar.”<sup>395</sup> Tanto é que ao lado do brilho do café há ruínas dos bairros antigos e pobres. Ao lado dos amantes, a família em farrapos sai de trás dos detritos e se coloca no centro da cena. “O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz.”<sup>396</sup>

A análise de Berman inclui toda a humanidade urbana moderna, que quer ver e ser vista, no termo “família de olhos”. Para ele, o empreendimento de Haussmann e Napoleão III foi o que tornou esses caminhantes dos bulevares uma grande família em expansão, e foi também o que trouxe uma perceptível ironia e contradição da cidade moderna: se por um lado ela põe à mostra a família de olhos, por outro, ela também traz à tona as crianças enjeitadas dessa família. Nesse sentido, “as transformações físicas e sociais que haviam tirado os pobres do alcance da visão, agora os trazem de volta diretamente à vista de cada um.”<sup>397</sup> Os bulevares abertos nos bairros que antigamente abrigavam habitações miseráveis e quase medievais romperam com a separação que havia entre as classes, agora os pobres podiam caminhar por esses lugares e ver como era a outra espécie de vida que existia na cidade. “E, à medida que vêem, eles também são vistos: visão e epifania fluem nos dois sentidos.”<sup>398</sup>

No Brasil do início do século XX, o então prefeito do Rio de Janeiro (então capital do país) se inspirou em Haussmann para reformar a cidade, botando abaixo os cortiços. A

---

<sup>394</sup> Disponível em: <https://laart.art.br/blog/art-nouveau-no-brasil/>. Acesso em: 16 set 2023.

<sup>395</sup> BERMAN, *op. cit.*, p. 150.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>397</sup> *Ibidem*.

<sup>398</sup> *Ibidem*.

renovação urbana<sup>399</sup> foi abordada no livro *Pereira Passos: um Haussmann tropical*, de Jaime Larry Benchimol<sup>400</sup>. Segundo o autor, essa foi a primeira vez na história do Rio de Janeiro que a cidade sofreu o impacto de uma política previamente concebida e formulada num plano sistemático em todos os detalhes, abrangendo um amplo leque de iniciativas que repercutiram como um terremoto nas condições de existência da população carioca.

Pela primeira vez em sua história, centenas de prédios foram rápida e implacavelmente demolidos, deixando ao desabrigo dezenas de milhares de pessoas — trabalhadores e gente pobre sobretudo — para que, em lugar da secular estrutura material herdada da colônia, *mas já transfigurada em suas funções desde a desagregação do escravismo*, surgissem largas e extensas avenidas, ladeadas de prédios suntuosos, formando uma paisagem decalcada no ecletismo europeu, que tentava dar ao Rio de Janeiro o aspecto imponente e opulento das metrópoles burguesas do Velho Mundo.<sup>401</sup>

Na mesma época em nosso país, destacavam-se as figuras dos bacharéis e dos intelectuais, que localizavam suas atividades nos centros urbanos mais importantes, “onde o contato mais íntimo com a cultura europeia e com a vida urbana lhes dava relativo distanciamento da realidade rural.”<sup>402</sup> Esses intelectuais se opunham (por vezes, teoricamente) às oligarquias, denunciando a opressão que elas exerciam sobre as populações rurais e urbanas. Entretanto, eles continuavam dependendo desses grupos que queriam combater, ocupando cargos públicos que eram garantidos por elementos oligárquicos, escrevendo em jornais e revistas e publicando livros destinados a leitores que não ultrapassavam muito os limites dessas oligarquias, visto que a maior parte da população era analfabeta. Desse modo, a historiadora Emília Viotti vê a figura do intelectual daquele tempo como alguém que buscava referências europeias urbanas e, assim, alienava-se da realidade brasileira, essencialmente rural:

Alguns vivendo nas cidades que se modernizavam rapidamente tenderiam a não ver a realidade mais ampla que estava atrás das fachadas modernas e das instituições políticas importadas, esquecendo-se de que o sertão ainda governava o país. Inebriavam-se com a literatura europeia, as modas europeias, fossem elas filosóficas ou políticas. Nesse sentido, a cidade teria para eles um efeito alienador.<sup>403</sup>

---

<sup>399</sup> Na mesma época, também, João do Rio, leitor direto de Charles Baudelaire, eternizava a paisagem urbana através de seus escritos, que se tornaram verdadeiras representações literárias da cidade.

<sup>400</sup> Disponível em:

[http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca\\_carioca\\_pdf/pereira\\_passos\\_haussmann\\_carioca.pdf](http://www0.rio.rj.gov.br/arquivo/pdf/biblioteca_carioca_pdf/pereira_passos_haussmann_carioca.pdf). Acesso em 08 nov 2023.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 316.

<sup>402</sup> VIOTTI, Emília. *Da monarquia à república*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 262.

<sup>403</sup> *Ibidem*.

Segundo a historiadora, os intelectuais, a despeito de sua simpatia pelos desprotegidos e espoliados, eram incapazes de se aproximar das massas rurais “ignorantes e atrasadas”, compostas especialmente por ex-escravizados e imigrantes recém-chegados que mal sabiam falar a língua do país. Tampouco eles conseguiriam aliar-se ao proletariado urbano, que começava a tomar corpo. “Daí decorre a atitude deliberadamente ‘ilustrada’ e basicamente paternalista que assumem, falando *em nome do* ‘povo’ ou dos ‘pobres’ (conceitos vagos e abstratos que envolvem as mais diversas categorias sociais sem realmente representar nenhuma) mas não *para*<sup>404</sup> o povo.”<sup>405</sup> Devido a essas incapacidades, tinham apreço pelos ideais evolucionistas e positivistas, que incluíam o lema *ordem e progresso*.

Os bacharéis e intelectuais eram homens que frequentavam os salões e os cafés do Rio de Janeiro, a então capital do Brasil, faziam construir edifícios e jardins com influência europeia, também se vestiam à moda europeia e citavam autores estrangeiros nos seus discursos. Eles eram conciliadores e dividiram as áreas de influência e prestígio com os patriarcas; nesse sentido, de acordo com Viotti, havia um compromisso tácito entre os bacharéis e os líderes do Brasil sertanejo que raramente iam às cidades, permanecendo em suas fazendas. “A modernização, aliada à urbanização, se fez apenas de fachada, dentro dos limites das cidades mais importantes. Frequentemente, não a muitos quilômetros de distância, o caboclo vegetava, à margem do progresso.”<sup>406</sup>

Enquanto alguns poucos centros urbanos exportadores se modernizavam e se europeizavam, os núcleos urbanos das áreas interioranas mantinham as tradições e as estruturas de dominação oriundas do Brasil colônia. Desse modo, para Viotti, “o processo de urbanização, tal como se deu no século XIX, contribuiu para acentuar a distância entre o habitante do interior e o da capital, entre o cidadão e o ‘tabaréu.’”<sup>407</sup> A historiadora cita as palavras de Silvio Romero, um intelectual bastante representativo daquele período, para quem os governos eram responsáveis por “um sistema de ilusionismo que nos reduz a uma pobre terra de duas vistas, um Janus Caricato de duas faces, uma de miséria real e outra de fingida e enganosa prosperidade.”<sup>408</sup>

Ambas as transformações, tanto a modernização de Paris como o início da urbanização brasileira, fazem lembrar a ideia do *kitsch* político, elaborada por Kundera, ou seja, a ideia da eliminação do campo de visão daquilo que a existência humana tem de intolerável; nos casos

---

<sup>404</sup> Grifos meus.

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 236.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 265.

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 269.

<sup>408</sup> *Ibidem*.

citados, existe uma negação do “povo”, do pobre, do escravizado, do sertanejo etc. Na Paris do fim do século XIX, são eliminadas as habitações medievais do centro da cidade; no Brasil do mesmo período, os governos centralizam seus esforços na modernização da capital enquanto a maior parte do país fica marginalizada nos recantos rurais.

Retomando o que diz Berman, no poema *Os olhos dos pobres* de Baudelaire, as cenas incluem material idílico, mas em seu clímax uma realidade reprimida é revelada. A narrativa de Clarice, de modo semelhante, contém material idílico (a vida de G.H. em sua cobertura no Rio de Janeiro, a mesma capital que no século anterior ao tempo em que a história se passa havia iniciado uma urbanização completamente *kitsch*), no entanto, uma realidade reprimida se interpõe (o quarto da ex-empregada Janair, com sua existência descoberta).

Conforme Waldman<sup>409</sup>, Clarice faz um recorte social da sociedade brasileira através da relação entre G.H. e Janair. “Diz-se comumente que ela é uma escritora etérea, metafísica, que perde de vista o fato social. É verdade que seu texto é metafísico, mas é verdade também que, a seu modo, está nele presente o social.” Destaca-se a imagem do estômago vazio, diante do qual G.H. se sente agredida quando se afasta do conforto de seu apartamento e vai para o quarto de empregada. A diferença entre os dois ambientes é gritante e, para Waldman, a oposição proposta no romance é clara:

Enquanto G.H. mora num apartamento de cobertura, sua empregada que mora com ela para melhor a servir, ocupa um espaço ínfimo do mesmo apartamento mas nos fundos — cubículo esturricado pelo sol. A relação patroa-empregada reproduz no interior do apartamento a natureza hierárquica da sociedade brasileira e a inibição da comunicação entre classes sociais distintas.<sup>410</sup>

Quando G.H. percebe o desenho feito à carvão na parede do quarto, ela constata que Janair era a primeira pessoa fora de suas relações de cujo olhar ela tomava consciência. O desenho significa que a ex-empregada sempre a observara, sempre a notara. Como já pontuamos no capítulo anterior, a partir daquele momento, em que se dá conta de que cabe no desenho, G.H. enxerga Janair como pessoa, como uma outra também organizada e complexa. Traçando um paralelo com o poema de Baudelaire, nesse momento, G.H. passa a ter uma atitude mais próxima da que o narrador tem diante dos três rostos pobres, uma atitude de quem nota a presença de um outro diferente de si:

---

<sup>409</sup> WALDMAN, 1983, p. 54.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 55.

Os olhos do pai diziam: “Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo o ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes.” Os olhos do menino: “Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!” Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda.<sup>411</sup>

Antes do acontecimento do quarto com sua barata e seu desenho secretos, o olhar de G.H. em relação a Janair simplesmente não existia, ela não notava nada. Não se pode nem dizer que se assemelhava ao olhar de desprezo que a amante do narrador lança à família de olhos pobres, pois, no caso do poema, a família é vista, e sua visão incomoda. Essa é a diferença central entre G.H. e os amantes. No primeiro caso, não há sinais de consciência da presença do outro; enquanto que no segundo, o outro é alguém que, além de ser notado, causa incômodo.

Ambos os amantes sentem uma perturbação diante daqueles olhos, mesmo que de modos diferentes. O narrador experiencia uma espécie de consciência de classe, o que o deixa envergonhado: “não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede.”<sup>412</sup> Ao passo que à sua amante aquela família parece destoar do momento idílico que ela almejava ao querer sentar-se no café novo.

Virei meus olhos para os seus, querido amor, para ler neles o “meu pensamento”; mergulhei em seus olhos tão belos e tão bizarramente doces, nos seus olhos verdes, habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Não suporte essa gente com seus olhos arregalados como as portas das cocheiras! Será que você poderia pedir ao maître do café para afastá-los daqui?”<sup>413</sup>

Conforme já apontamos, a série de eventos que acontecem a G.H. naquela manhã em que decide limpar o quarto de Janair desmoronam sua identidade e fazem-na perceber o olhar de alguém fora de seu círculo social, no qual ela vivia enclausurada. Para Waldman, o desenho na parede é um dos ápices dessa sequência de acontecimentos:

A partir do momento em que se dá conta de que cabe no desenho mudo, G.H. passa a *estar* realmente no quarto e, mais do que presente, presa numa cela que é ao mesmo tempo um deserto, sem nenhum ponto de referência, já que ela, ali, não é mais a mulher que se enxergava no olhar cúmplice de seus pares.<sup>414</sup>

---

<sup>411</sup> BAUDELAIRE, 2018, p. 41.

<sup>412</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>413</sup> *Ibidem*.

<sup>414</sup> WALDMAN, 1983, p. 55.



Ainda segundo a autora, é a partir desse enfrentamento social que o romance potencializa uma contrafigura: a da ex-empregada. Sobre o vazio da identidade e sobre o impacto do confronto com o *outro*, vai-se constituindo uma tensão cada vez mais forte, que preparará terreno para o surgimento da barata: a segunda contrafigura do romance. Quando a barata se sobrepõe à figura de Janair ela lhe acrescenta um traço grotesco e hediondo, “inscrevendo um novo eixo de tensão, porque agora a oposição não é mais de classes sociais, mas de espécies diversas.”<sup>415</sup>

G.H. é observada pelo olhar da barata, assim como fora observada pelo olhar de Janair. O quarto funciona como um bulevar, o lugar que traz à tona os enfeitados da casa de G.H., que podem ser uma metonímia para os enfeitados da sociedade. É o lugar onde a protagonista percebe os olhares para si e, assim, olha de volta. Como na relação entre o casal de amantes e a família em farrapos de os *Os olhos dos pobres*, à medida que é vista, ela também vê.

### **Clarice é pop**

A figura de Clarice Lispector se consagra como ícone pop no início dos anos 2000, era em que a reprodutibilidade em série é elevada à máxima potência nas mídias digitais, onde os conteúdos são facilmente replicáveis, seja no comando Ctrl-C + Ctrl-V ou nas ferramentas de compartilhamento das redes sociais. Suas frases passam a ser reproduzidas e compartilhadas em larga escala; algumas citações são usadas sem a identificação de sua autoria, enquanto que outras são atribuídas a Clarice sem nunca terem sido escritas por ela. Nos valeremos aqui especialmente de um estudo da área de Comunicação Social para analisar esse fenômeno da transformação de escritores canônicos em ícones pop, com ênfase em Clarice. Partimos da proposição de que “a transformação de escritores em celebridades digitais pode ser encarada [...] como sintoma da força da cultura pop. Referenciar ícones pop é se mostrar atualizado, conectado, nas redes sociais é ser também, de certa forma, pop.”<sup>416</sup>

De acordo com o pesquisador estadunidense Ray B. Browne, a cultura pop abrange todas as culturas (massiva e popular) com exceção da cultura erudita. Browne trabalha a partir de quatro grandes áreas da cultura: erudita, pop, de massa e popular;<sup>417</sup> para o autor, é

---

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>416</sup> FIGUEIREDO, Carolina Dantas de; BARRETTO, Anderson Gomes Paes. A Hora da Estrela Virtual: leitura, literatura, reapropriação e remix de Clarice Lispector nas redes sociais. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 4, n. 2, 2015, p. 91.

<sup>417</sup> Tradução da autora. Os termos referentes às áreas da cultura no inglês original são nomeados como: *elite*, *popular*, *mass* e *folk*.

impossível estabelecer diferenças rígidas entre as quatro áreas, posto que elas se sobrepõem umas às outras e sofrem influência mútua. Nesse sentido, ele argumenta que é mais produtivo seguir o caminho da inclusão do que o da exclusão. Browne escreve que um dos aspectos importantes da cultura pop é o seu ponto de vista cômico, característica que se aplica ao recorte que fazemos aqui, sobre a figura de Clarice ter virado um ícone pop. “O humor pop proporciona um elemento saudável à existência de uma nação. Ele irrita os pomposos, desvaloriza os inflados e ataca os excessivamente solenes.”<sup>418</sup>

No caso das frases erroneamente atribuídas a Clarice, usuários de mídias digitais, especialmente dos anos 2010, criam memes, isto é, colagens utilizando suas fotos, com uma intenção de humor, no sentido de ironizar e distanciar-se. Por exemplo, na imagem 7 a seguir, foi feita uma montagem com uma foto de Clarice: um notebook foi colocado à sua frente e ela parece estar lendo algo na tela, com uma expressão de desprezo e com um balão de pensamento onde se lê “não fui eu que escrevi isso”.

Imagem 7 - Meme criado a partir de foto de Clarice Lispector



Fonte: <https://eredigindo.wordpress.com/2018/09/25/quem-disse/>

Já na imagem 8, em que consta um post de 2018, o efeito de humor é criado a partir da releitura de uma frase autêntica de Clarice Lispector, retirada de *Perto do coração selvagem*. O post foi feito pela página *Artes Depressão*, que possui conta em diversas redes sociais, e mostra uma foto de Clarice usando maiô com a frase “Calor é pouco, o que eu sinto ainda não tem nome”. Na legenda, foi usado o título de um outro romance da autora com o acréscimo de uma palavra, ao final, que tem relação com a releitura da frase: *A hora da estrela solar*.

---

<sup>418</sup> Tradução da autora. Do original: “Popular humor provides a healthy element in a nation's life. It pricks the pompous, devaluates the inflated, and snipes at the overly solemn.” HINDS, Harold E.; MOTZ, Marilyn Ferris; NELSON, Angela M.S. *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*. The University of Wisconsin Press: Popular Press, 2006, p. 17.

Imagem 8 - Post da página *Artes Depressão* com a legenda *A hora da estrela solar*



Fonte:

[https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625/1428128663983227/?type=3&locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos/a.196281473834625/1428128663983227/?type=3&locale=pt_BR)

Na colagem representada pela imagem 9, há um distanciamento que se assemelha ao da imagem 7, na medida em que busca-se criticar, de forma irônica, o uso indiscriminado de citações de Clarice. Ambas as colagens são construídas de modo a apresentar falas que Clarice poderia ter dito, de acordo com os criadores. Neste caso, porém, não há menção à atribuição errônea de autoria, mas sim à utilização de frases da autora sem um conhecimento mais profundo de sua obra. Essa falta de profundidade é relacionada, no meme, à pós-modernidade.

Aqui podemos estabelecer certo vínculo com o pós-modernismo tal qual descrito por Jameson nos anos 1990. Uma das palavras-chave utilizadas pelo autor a respeito dessa dominante cultural é justamente a *falta de profundidade*, além da ideia de *fragmentação*, das formas de conhecimento, dos sujeitos, da experiência social etc. Para Jameson, o pós-modernismo tem como características a *cultura da imagem*, a *superficialidade* e a *presentificação* (entre outras); são traços que se alinham à ideia de pós-modernidade presente no meme — em que se lê: “Cita frase minha em momento de recalque, mas nunca leu um livro meu. Muita pós-modernidade pro meu gosto”.

As frases de efeito (e Clarice tem muitas) retiradas de contexto são como uma representação da obra — para Jameson, no pós-modernismo há uma primazia da representação em detrimento da coisa em si. Assim como a ideia de Clarice sobre Brasília, “apenas o retrato de si própria”, seria a cidade pós-moderna em vez de moderna? Além disso, o fato de a pessoa

para quem o meme dirige sua crítica estar compartilhando frases de Clarice sem nunca ter lido um livro da autora pode apontar para a primazia da presentificação, no sentido imediatista, o *carpe diem* deturpado pelo capitalismo, uma vez que é mais rápido citar/ler uma frase do que ler um livro inteiro. A imagem que se apresenta, a partir da colagem, é a de alguém que está num momento ruim<sup>419</sup>, rolando *feed* em alguma rede social, encontrando uma frase de Clarice ao acaso, achando oportuna e compartilhando, na espera de que algo aconteça. Existe uma lógica por trás desse ato (compartilhar sem se preocupar com o contexto), pois há maiores chances de as coisas acontecerem rapidamente, “aqui e agora”.

Imagem 9 - Post de 2013 da página *Artes Depressão* no *Twitter*



Fonte: [https://twitter.com/Artes\\_Depressao/status/319545353986777089](https://twitter.com/Artes_Depressao/status/319545353986777089)

Na biografia de Clarice escrita por Benjamin Moser há um trecho de uma carta sua a uma amiga em que a escritora curiosamente tem um pesadelo que décadas mais tarde acabaria por se tornar realidade:

Acordei com um pesadelo terrível: sonhei que ia para fora do Brasil (vou mesmo em agosto) e quando voltava ficava sabendo que muita gente tinha escrito coisas e assinava embaixo meu nome. Eu reclamava, dizia que não era eu, e ninguém acreditava, e riam de mim. Aí não aguentei e acordei. Eu estava tão nervosa e elétrica e cansada que quebrei um copo.<sup>420</sup>

<sup>419</sup> O meme utiliza a palavra “recalque”, um termo que, em sentido figurado, passou a designar o mesmo que “inveja”.

<sup>420</sup> MOSER, *op. cit.*, p. 41.

Figueiredo e Barretto vão um pouco mais além e escrevem que Clarice já fazia parte do universo pop antes mesmo do advento da internet:

Pode-se dizer que Clarice e suas obras têm feito parte de certo universo pop brasileiro pelo menos desde o falecimento da autora, em 1977. As livrarias do país nunca ficaram sem suas obras, continuamente editadas. Além disso, a autora figura em provas de vestibulares e concursos públicos. Seu livro “A Hora da Estrela” virou filme em 1986; em 2007 uma exposição inteira foi dedicada à autora no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo; em 2011 um quadro chamado “Correio Feminino”, inspirado na personagem clariceana Helen Palmer, foi ao ar no programa Fantástico, da Rede Globo. Estes são apenas alguns exemplos de como Lispector circula, não só no universo literário, mas no imaginário do público que tem acesso a suas obras e sua bibliografia nas mais diferentes formas, sejam elas analógicas ou digitais.<sup>421</sup>

O que muda especialmente a partir dos anos 2000, com as mídias digitais, é o modo como os textos e a imagem dos artistas/escritores são *apropriados*. Isso também é pontuado pelos autores, para as quais, no digital, “as apropriações são produzidas em sua maioria pelos sujeitos, sem uma curadoria ou lugar de fala privilegiado sobre os autores (isto do ponto de vista estrito de uma teoria literária e não da expressão de subjetividades) e circulam a partir de suas redes.”<sup>422</sup> Nesse sentido, as versões de Clarice que circulam pela internet ocupariam um lugar de entremeio: nem o da autora em sentido tradicional de autoria, nem o do público que agora é convertido em usuário.

Figueiredo e Barretto situam esse lugar de entremeio na cultura do remix. “Em termos simples, remixar é editar através de diferentes meios obras previamente elaboradas. Esta prática se torna conhecida na música, mas não se restringe a ela. Outras formas artísticas, inclusive a literatura, fazem uso de remix.”<sup>423</sup> As autoras citam Lessing, para quem o remix é uma resposta à cultura do *read only*, na qual alguns poucos produtores e editores são responsáveis pela criação de conteúdos destinados a um consumo de massa. “Isso coloca em choque a própria noção de produção e consumo massivos. O remix permite apropriações, aliás, ele é feito de apropriações. Autor e editores (publishers) perdem controle sobre a obra, que ganha novas e inesperadas proporções.”<sup>424</sup>

Sob essa perspectiva, podemos dizer que na hipermodernidade a cultura e o consumo de massa são radicalmente transformados, uma vez que os propagadores de informação não se restringem mais a uma determinada elite, que na modernidade controla o conteúdo a ser

---

<sup>421</sup> FIGUEIREDO; BARRETTO, *op. cit.*, p. 91.

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

<sup>424</sup> *Ibidem*.

distribuído para a grande população. Ainda existe o elemento da alienação<sup>425</sup>, característico do que se conhece como cultura de massa, porém, a criação e o compartilhamento de informações passa a ser feito também pela grande massa. Esse “trabalho”, feito por um grande número de pessoas, pode ser incluído no que Pelbart chama de *trabalho imaterial*, porque produz coisas imateriais e também porque incide sobre algo imaterial: a subjetividade humana.

Consumimos hoje sobretudo fluxos, de imagem, de informação, de conhecimento, de serviços. Esses fluxos formatam nossa subjetividade, revolvendo nossa inteligência e conhecimentos, nossas condutas, gostos, opiniões, sonhos e desejos, em suma, nossos afetos. Consumimos cada vez mais maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir, ou seja, *formas de vida* – e mesmo quando nos referimos apenas aos estratos mais carentes da população, ainda assim essa tendência é crescente.<sup>426</sup>

Nesse sentido, apropriar-se de frases de Clarice Lispector, compartilhando-as na internet é um meio de consumir uma determinada forma de vida, de pensar, de sentir etc. Se por um lado, a apropriação derrubou o monopólio das grandes mídias, por outro, ela também fez surgir conteúdos duvidosos. Por conta disso, a era em que vivemos é muito nomeada nas mídias oficiais como “era da desinformação”. Como exemplo de (des)informações criadas/difundidas pela massa, pode-se citar as *fake news*, termo que se tornou popular nos últimos anos e que designa um fenômeno massivo de informações falsas que viralizam na internet.<sup>427</sup> Algo semelhante já acontecia com a questão da autoria na literatura mais de uma década antes da popularização do conceito das *fake news*. Nas redes sociais do início dos anos 2000, escritores como Clarice Lispector e Caio Fernando Abreu faziam sucesso com frases retiradas de seus livros e entrevistas, e também com frases que nunca escreveram, ou seja, com citações erroneamente atribuídas a eles.

Essa apropriação de citações com autoria equivocada, que em si já é um remix — posto que as frases são retiradas de determinado livro e são lançadas na internet fora de contexto, sem muita preocupação com quem disse aquilo —, acaba gerando memes, como os que estão representados nas imagens 7 e 9. Para Figueiredo e Barretto, o remix começou com as práticas fonográficas, todavia, “hoje ele é incorporado a praticamente qualquer produção cultural,

---

<sup>425</sup> Pelbart (2000, p. 22) fala sobre a ideia de um “gado cibernético que pasta mansamente entre os serviços e mercadorias ofertadas”, que aqui cabe perfeitamente.

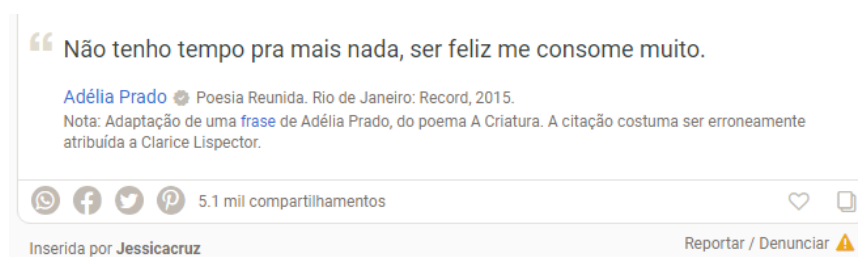
<sup>426</sup> PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 39.

<sup>427</sup> Disponível em: <https://blog.mackenzie.br/vestibular/atualidades/fake-news-conheca-o-impacto-na-sociedade/>. Acesso em: 08 out 2023.

especialmente as aportadas em suportes digitais. A digitalização permite o (re)agrupamento de conteúdos de naturezas diferentes em objetos/artefatos culturais novos.”<sup>428</sup>

Um dos maiores exemplos de citações erroneamente atribuídas a Clarice é a frase “Não tenho mais tempo algum, ser feliz me consome”, que na verdade foi escrita por Adélia Prado, no livro *O pelicano*.<sup>429</sup> Com a apropriação, a frase foi modificada e sua autoria foi alterada. No site *Pensador*, que desde 2005 reúne mais de 2 milhões de frases de diferentes autores, uma usuária inseriu uma nota na citação modificada de Adélia Prado, informando a atribuição errônea a Clarice (conforme imagem 10).

Imagem 10 - Print de citação de Adélia Prado no site *Pensador*



Fonte: <https://www.pensador.com/frase/MTg5ODMy/>

Os autores Figueiredo e Barretto, cujo artigo data de 2015, citam uma pesquisa realizada pela *Youpix* em 2012 acerca das menções a Clarice nas redes sociais populares na época:

Segundo pesquisa feita pelo site Youpix em junho de 2012, Clarice era, nesta época, a escritora brasileira mais citada na rede social Twitter. De acordo com dados da pesquisa, cerca de três mil e quinhentas frases atribuídas à autora eram postadas diariamente nesta rede social. [...] No extinto Orkut, cerca de 300 comunidades eram dedicadas a ela. No Facebook pelo menos vinte páginas tratam da autora, isso sem contar os perfis pessoais que utilizam o nome de Clarice Lispector.<sup>430</sup>

Na extinta rede social Orkut, havia uma parte do perfil em que o usuário podia definir seu status (se estava online, ausente, ocupado). Minha versão de dezesseis anos de idade, ávida por mostrar que era parte do braço da cultura pop que gostava de literatura, resolveu se apropriar da frase erroneamente atribuída a Clarice, que na verdade é de Adélia Prado, para fazer uma releitura que expressasse seu estado de espírito. O resultado pode ser conferido na imagem 11: “(des)ocupada. não tenho tempo pra mais nada, a preguiça me consome muito.”

<sup>428</sup> FIGUEIREDO; BARRETTO, *op. cit.*, p. 95.

<sup>429</sup> Disponível em: <https://eredigindo.wordpress.com/2018/09/25/quem-disse/>. Acesso em: 08 out 2023.

<sup>430</sup> FIGUEIREDO; BARRETTO, *op. cit.*, p. 92.

Imagem 11 - Status do Orkut de 2009



Em outra ocasião, agora na rede social Facebook, um amigo passou por uma fase em que escrevia vários textos “motivacionais” (que hoje eu vejo como textos *kitsch*, ou mais precisamente, *neokitsch*, articulados à distância e à ironia) incluindo citações que ele não se preocupava em identificar o autor. Em determinado post, foi encaixada uma frase de Clarice descontextualizada de *A hora da estrela* (ver imagem 12). Estes são alguns exemplos pessoais de quem viveu o início da era do remix envolvendo Clarice Lispector nas redes sociais — que são o bulevar da hipermodernidade: o lugar onde se encontram quem quer ver e quem quer ser visto.

Imagem 12 - Post do Facebook de 2013



Clarice segue marcando presença nas redes sociais mais populares do ano em que esta dissertação é escrita, tanto em forma de texto como em forma de imagem. Fazendo uma busca no Instagram, podem ser encontrados vários perfis sobre a escritora, a maioria deles utiliza o



seguinte modelo de post: uma foto de Clarice e uma frase sua.<sup>431</sup> Até mesmo no Tiktok, que é uma plataforma de vídeos curtos, há um perfil<sup>432</sup> dedicado a ela com mais de dez mil seguidores e cem mil curtidas; os posts consistem na repetição da mesma colagem contendo uma foto e uma frase, com uma música de fundo, bem estilo *kitsch* sentimental.

O uso das frases de Clarice na internet parece, por um lado, inscrever-se na ideia da morte do autor, conceito de Barthes, segundo a qual uma obra deixa de pertencer ao autor no momento em que é criada e lançada ao mundo. Nesse sentido, o autor morre ao mesmo tempo em que o leitor nasce, posto que é a partir das interpretações — e das apropriações — do leitor que outras ideias surgirão. Assim, para efeitos de comparação, os leitores seriam os usuários das mídias digitais. No entanto, o caso de Clarice Lispector é bastante curioso, pois ao mesmo tempo em que não há um cuidado com a questão da autoria, existe um *frisson* em torno da figura da escritora (prova disso são as citações falsas atribuídas a ela).

Para Figueiredo e Barretto, no Brasil, Clarice Lispector é um exemplo significativo do novo comportamento do leitor nas redes sociais digitais, que envolve *reapropriação, identidade e interatividade*. “Textos, fotos e história da autora; tudo está na rede a ponto da escritora ampliar continuamente seu rebanho de fãs (não necessariamente leitores), numa espécie de transcendência da própria existência.”<sup>433</sup> Ainda segundo os autores, Clarice tem características que fazem com que ela seja vista como *diva*, um termo de “uso corrente desde o século XIX em italiano e em português para definir mulher de características notáveis, talentosa, celebridade”<sup>434</sup>, e que é usado na cultura pop em geral.

O ar exótico de estrangeira-pernambucana, a vida de escritora carioca, a máquina de escrever no colo (segundo ela mesma para que o processo de escrita não a distanciasse dos filhos), o cigarro displicentemente largado entre os dedos longos de unhas sempre pintadas, a alfaiataria elegante de suas blusas e saias, o salto fino, a maquiagem e, sobretudo, a forma de sentir e ser humana, demasiado humana, a elevaram à categoria de diva.<sup>435</sup>

Isso explicaria a atração por sua figura que, além de diva, pode aparecer também como uma espécie de guru. Sob essa perspectiva, as frases curtas e descontextualizadas dos livros de Clarice, lançadas na internet como aforismos, servem como literatura rápida e motivacional para o cotidiano, e também como “‘pérolas de sabedoria’, aos moldes do *Correio Feminino*,

---

<sup>431</sup> Exemplo de perfil encontrado, disponível em: <https://www.instagram.com/claricelispector100/>. Acesso em: 10 out 2023.

<sup>432</sup> Disponível em: <https://www.tiktok.com/@clarice.lispector>. Acesso em: 10 out 2023.

<sup>433</sup> FIGUEIREDO; BARRETTO, *op. cit.*, p. 96.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>435</sup> *Ibidem*.

escrito pela própria autora entre os anos 50 e 60 sob a alcunha de Helen Palmer.”<sup>436</sup> No *Correio Feminino*, Clarice orientava as mulheres nas mais diversas esferas, como, por exemplo, ensinando formas de tornar o cotidiano mais prático e funcional em meio às novidades surgidas com a modernidade dos anos 1950, quando indústrias relacionadas à mulher e à casa fizeram aumentar o consumo nas classes médias.

Em um dos artigos, Helen Palmer traz a figura da cartomante, figura recorrente nas obras de Clarice, que se repete em *A hora da estrela* — sua aparição mais famosa —, na crônica *Que me ensinem*, incluída no livro *A descoberta do mundo*, e em *Brasília: esplendor* — em que a escritora cita dona Nadir, a cartomante do Méier, que teria previsto que ela iria à Brasília. O artigo se intitula *A cartomante não muda o futuro*, e é carregado de conselhos sobre a necessidade de se tomar uma atitude se o desejo é mudar a própria vida, pois “a cartomante não ajuda.” Ao fim do texto, a autora se oferece como alguém na qual a leitora poderá se apoiar, para obter ajuda.

Bem sei que certas dores ficam doendo, a pessoa se torna toda “nevrálgica”, e o que nem devia incomodar passa a perturbar. Mas é aí que entra uma conversa entre você — e você mesma. Ou entre você e uma pessoa que entenda das coisas do mundo. A conversa terá como finalidade descobrir o que é que ainda está doendo. Conversa para pôr os pontos nos iii. Nem sempre é fácil. Às vezes, a gente não sabe onde estão os iii, às vezes não sabe que pontos colocar em que i. Mas também nisso a cartomante não resolve. É pena, você mesma terá que tomar conta do assunto. Com minha ajuda, se quiser.<sup>437</sup>

Os tópicos sobre os quais Clarice escreve, sob o pseudônimo de Helen Palmer, no *Correio Feminino*, relacionam-se diretamente com a publicidade e com a indústria da época, posto que, em resumo, são instruções que servem como autoajuda para brasileiras de classe média, ensinando-lhes truques e comportamentos para lidar com as novas demandas surgidas com a importação do *american way of life*, que primava pelo bem-estar e pelo consumo. Nos textos em que Clarice assina com o próprio nome há também elementos vindos da cultura do consumo, como, por exemplo, a personagem Macabéa, datilógrafa que gosta de coca-cola. Ademais, na crônica sobre Brasília, ela diz que bebeu coca-cola no quarto de hotel; que voltou ao Rio e perguntou a sua cozinheira: cadê a coca-cola na geladeira? Em alusão ao que há de moderno e imortal na cidade planejada, Lispector diz que Brasília é coca-cola, “e vai me sobreviver.”<sup>438</sup>

---

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>437</sup> LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 76.

<sup>438</sup> LISPECTOR, 2010, p. 104.

Sob essa perspectiva, pode-se estabelecer uma aproximação entre Clarice Lispector e a *pop art*, cujas obras criticavam (ao mesmo tempo em que se mesclavam com) a indústria cultural. Artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein se inspiraram na cultura de massa para criar suas obras, utilizando reproduções de peças publicitárias, imagens de celebridades, histórias em quadrinhos e elementos oriundos do cotidiano. O cotidiano é também um fio condutor de *A paixão segundo G.H.*, ao menos em termos de espaço narrativo, pois tudo acontece dentro de um apartamento, a partir de uma simples limpeza. Devido ao enredo, porém, é um cotidiano que se assemelha a série de mesmo nome, *Cotidiano*, de Wilma Martins, em que a artista pinta animais silvestres dentro de cômodos de uma casa.<sup>439</sup>

Imagem 13 - Retrato de Clarice Lispector ao estilo das pinturas de Roy Lichtenstein



Fonte: <https://site.claricelispector.ims.com.br/en/2013/02/22/clarice-e-pop/>

A escritora também foi relacionada com a *pop art* (entre outras estéticas) na exposição *Constelação Clarice*, apresentada entre o final de 2021 e o início de 2022 no Instituto Moreira Salles (IMS) Paulista, com curadoria de Eucanaã Ferraz e Verônica Stigger, que reuniu aproximadamente 300 itens, incluindo manuscritos, fotografias, cartas, discos, matérias de imprensa e outros documentos.<sup>440</sup> Para a exposição, foram estabelecidas interlocuções entre a produção textual clariciana e obras de arte produzidas por mulheres que marcaram a história da arte brasileira. Entre as artistas selecionadas está Judith Lauand, com suas obras *Sofre, ore*,

<sup>439</sup> Uma de suas obras, inclusive, foi incluída na exposição *Constelação Clarice*, do Instituto Moreira Salles. A obra mostra um cavalo entrando em uma sala de jantar.

<sup>440</sup> Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/constelacao-clarice-ims-paulista/>. Acesso em: 02 nov 2023.

*salve* e *Até amor*, ambas de 1969 (ver imagem 14). A artista passou por uma fase ligada à *pop art* na década de 1960<sup>441</sup> e as duas obras estão incluídas nesse projeto estético. São pinturas nas quais ela usa cores intensas e saturadas, além de inserir palavras, por influência da poesia concreta.

Imagem 14 - Pinturas de Judith Lauand na exposição *Constelação Clarice*



Fonte: autora

As pinturas de Lauand mostram mulheres desconfortáveis com alguma situação, isso fica evidente seja pela composição do quadro ou pelas palavras escritas. Na primeira tela, lê-se a palavra “sofre”, que remete ao sofrimento ou a paixão da personagem G.H.; já na segunda, vemos uma mulher com expressão de desamparo, apesar de estar sendo abraçada por um homem que observa o canto do seu rosto, sem ver sua expressão. Na montagem da exposição, as obras foram colocadas junto a dois trechos retirados de *A paixão segundo G.H.*, ambos sobre o desconforto de G.H. diante do quarto de Janair. Um dos trechos já foi citado na página 42, sobre a narradora se sentir do lado de fora mesmo estando dentro do quarto, pois sentia que não cabia. O outro trecho é o que se segue: “E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três maletas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas.”<sup>442</sup>

<sup>441</sup> Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10308/judith-lauand>. Acesso em 02 nov 2023.

<sup>442</sup> LISPECTOR, 2010, p. 69.

Na mesma exposição, entre os objetos pessoais da escritora, estava um galo de porcelana, junto a duas esculturas, miniaturas de monumentos feitos por Bruno Giorgi (imagem 15). A respeito desses objetos, não temos muita informação além de um pequeno texto inscrito na mesma caixa de vidro, em que se lê:

Objetos que pertenceram a Clarice e podem ser identificados em várias fotografias. O galo de porcelana foi adquirido durante passagem por Florença. As esculturas em bronze são versões em tamanho reduzido dos monumentos de Brasília Meteoro e Os candangos, de autoria do escultor Bruno Giorgi, seu amigo e vizinho, no bairro do Leme. Brasília e bichos são temas da literatura clariciana.<sup>443</sup>

A partir de uma crônica escrita pelo filho de Clarice, Paulo Gurgel Valente, e publicada no site dedicado à autora de propriedade do IMS<sup>444</sup>, sabemos que o galo fazia parte de um par. “Objeto de toda a vida é o galo em porcelana, o que sobrou de um par — registrado como florentino — que tem intensa relação com as histórias de Clarice com galinhas — como o conto *Uma galinha* e o conto/livro infantil *A vida íntima de Laura*.”<sup>445</sup>

É curioso encontrar este galo, souvenir de uma cidade italiana, talvez um entre muitos galos iguais, com os pertences de Clarice, posto que, para além de ter relação com o animalesco — tema recorrente da obra clariciana, conforme apontado no texto da exposição —, este é um objeto que pode ser considerado *kitsch*. Conforme Franco Junior, “o *kitsch* agrupa em seu campo semântico a repetição, a serialização, o comercialismo, o ornamental, o excessivo que rompe com a ideia de economia e funcionalidade orgânica na composição de obras e objetos estéticos.”<sup>446</sup> Pensando na oposição que por muito tempo foi traçada entre *kitsch* e vanguarda modernista, também é curioso que o galo esteja disposto, em uma exposição num centro cultural, junto a duas esculturas modernistas. Soa como uma ilustração do argumento a respeito da erosão das diferenças entre *high* e *low art*, em uma era em que as estéticas se misturam, tornando-se possíveis e legítimas.

Imagem 15 - Foto de objeto pessoal à mostra na exposição *Constelação Clarice*

---

<sup>443</sup> IMS Paulista, 2021.

<sup>444</sup> Disponível em: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2021/11/11/em-casa-com-clarice/>. Acesso em 03 nov 2023.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> FRANCO JUNIOR, 2000, p. 71.



Fonte: autora

### Considerações finais

O modo pelo qual escritores como Clarice são apropriados pelos usuários nas mídias digitais nos apresenta um retrato da hipermodernidade, era na qual as informações e os conteúdos circulam de forma acelerada e massiva. Esta é a era em que é possível haver fãs da autora que nunca leram um texto seu por inteiro, mas que conhecem algumas de suas frases e seu rosto. O consumo desses trechos isolados e descontextualizados das obras faz jus à efemeridade característica dos nossos tempos. Se, como disse Baudelaire, a modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, a hipermodernidade é tudo isso elevado ao quadrado.

Por mais que as mídias digitais tenham proporcionado a pessoas comuns a possibilidade da autoria/apropriação de informações e de conteúdos, ainda existe uma cultura dominante, disseminada para vários cantos do mundo pela globalização. Conforme desenvolvemos até aqui, é uma cultura que se baseia no *kitsch*. O *kitsch* não é mais algo que, como escreveu Greenberg, “desvia da cultura maior”, ele é a “cultura maior”, na medida em que carrega a proposta da alegria e da embriaguez dos sentidos, atrativos que servem bem ao hedonismo, ao consumo imediato e à beleza — características da *ordem* na hipermodernidade.

Em *A paixão segundo G.H.*, Clarice se vale de uma dialética estética para compor a personagem central, na qual coexistem, entre o visível e o velado, a ordem e o caos, ambos

necessários, por serem parte da condição humana. Em dado momento de sua vivência no “deserto”, após escancarar a janela procurando uma amplidão visual, G.H. olha para a enorme extensão de telhados e, abrasada demais, procura os grandes lagos azuis, onde mergulha seus olhos ressecados, e diz que os lagos não são feios nem bonitos. “Era apenas isso o que ainda aterrorizava o meu humano”<sup>447</sup>, isto é, a falta de definição. Depois, ela procura pensar no Mar Negro e nos persas descendo pelos desfiladeiros, mas também nisso tudo não encontra *nem beleza nem feiúra*, “apenas as infinitas sucessões de séculos do mundo.” E então, por não aguentar mais a falta de definição, G.H. se volta para o interior do quarto.

Esteticamente, o *kitsch* é essa indefinição, não é nem o belo platônico e nem o feio: sua beleza está mais em uma promessa de felicidade. Desse modo, o *kitsch* faz parte da indefinição que causa angústia e também do anestésico que a alivia. Escrevendo no dia seguinte ao acontecimento, G.H. se sente distanciada do encontro com o caos e com o real, e percebe que tem um poder de escolha. “Não, espera, espera: com alívio tenho que lembrar que desde ontem já saí daquele quarto, eu já saí, estou livre! e ainda tenho chance de recuperação. Se eu quiser. Mas quero?”<sup>448</sup>

Ao fim da narrativa, sabemos que G.H. escolhe o caminho da recuperação, porque precisa de sua vida diária, precisa encaixar a travessia que viveu na praticidade do cotidiano. Era possível voltar a se organizar como pessoa, porém, ela nunca teria chance de retornar ao que era no pré-quarto, pois o quarto de Janair lhe causara perdas irreversíveis, como a perda da inconsciência a respeito da terceira perna. Assim, em sua vida pós-quarto, G.H. é alguém que desistiu — como na última frase repetida no fim e no início de capítulos da obra: “a desistência é uma revelação.”<sup>449</sup> A escolha da narradora se volta para a recuperação da sua alegria comum e humana, da qual o *kitsch* é parte integrante, sem que, com isso, ela deixe de ser transformada pela alegria difícil. Pois, em suas palavras, sua vida não tem mais sentido apenas humano, é muito maior. Assim, sua desistência aponta para dois lados: o desistir de *entender*, ou seja, de querer ter controle sobre tudo; e o desistir de não precisar mais da terceira perna. Dois lados que não se eliminam, mas, sim, coexistem.

---

<sup>447</sup> LISPECTOR, 2009, p. 111.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 177.



## Obras citadas

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Tradução de Julia Elisabeth Levy. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, pp. 169-214.

ALONSO, Mariângela. *Instantes líricos de revelação: a narrativa poética em A paixão segundo G.H.* 2007. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Unesp, Araraquara, 2007.

\_\_\_\_\_. *A geometria literária de Clarice Lispector*. Londrina: Anais eletrônicos do IX Colóquio de Estudos Literários, 2015.

ANTELO, Raúl. Só centros: elipses. *Revista de estudos literários latinoamericanos*, n. 1, ano 1, 2014, pp. 3-15.

\_\_\_\_\_. O objecto textual de Clarice. *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n. 246, 2014, pp. 255-279.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BARTHES, Roland. *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema solar, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade - o pintor da vida moderna*. Organizado por Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

\_\_\_\_\_. *O spleen de Paris*. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

BELTRÃO, Hallina; WAECHTER, Hans. Eu ♥ kitsch: uma análise da atitude kitsch na obra de Pedro Almodóvar. *Infodesign - Revista Brasileira de Design da Informação*, 5(1), 2008, pp. 36-44.

BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. São Paulo: Editora Abril, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.



BISERRA, William Alves. *O cômico, o trágico e o tragicômico: um ensaio em psicanálise e psicologia analítica*. 2021. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Instituto de Psicologia da UnB, Brasília, 2021.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin Reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, ago./dez. 1996, pp. 11-41.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2017.

CHAVES, Wilson Camilo. Considerações a respeito do conceito de real em Lacan. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 14, n. 1, jan./mar. 2009, pp. 41-46.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FIGUEIREDO, Carolina Dantas de; BARRETTO, Anderson Gomes Paes. A Hora da Estrela Virtual: leitura, literatura, reapropriação e remix de Clarice Lispector nas redes sociais. In: *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 4, n. 2, 2015, pp. 89-98.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOUCAULT, Michel. *As verdades e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Clarice Lispector e o kitsch. In: *Stylos - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, São José do Rio Preto, 1(1), 2000, pp. 9-33.

\_\_\_\_\_. *Mau gosto e kitsch em Clarice Lispector e Dalton Trevisan*. 2000. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: \_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GIORGI, Artur de Vargas. Estado de suspensão: notas sobre a monstruosidade. *Colóquio: Letras*, v. 208, 2021, pp. 101-110.

\_\_\_\_\_. Depois, o começo: a literatura e o vazio. *Alea*, 23(1), 2021, p. 260-274.

GONÇALVES, Lucas F. O kitsch na epistemologia do romance. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 23(2), 2019, pp. 63-78.

GOTLIB, Nádía Battella. Memória seletiva - A descoberta do mundo. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 8-43.

GREENBERG, Clement. Avant-garde and kitsch. *Art and Culture*. Boston: Beacon Press, 1984.

HINDS, Harold E.; MOTZ, Marilyn Ferris; NELSON, Angela M.S. *Popular Culture Theory and Methodology: A Basic Introduction*. The University of Wisconsin Press: Popular Press, 2006.

HOMEM, Maria. *No limiar do silêncio e da letra: traços da autoria em Clarice Lispector*. 2011. Tese (Doutorado) - Departamento de Teoria literária e Literatura comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2011.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror - An Essay on Abjection*. Tradução de Leon Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

LIMA, Priscilla Melo Ribeiro de. *Tempus fugit... carpe diem Poiesis, velhice e psicanálise*. 2013. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica e Cultura, Instituto de Psicologia da UnB, Brasília, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1973.

\_\_\_\_\_. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

\_\_\_\_\_. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

\_\_\_\_\_. *Clarice na cabeceira: crônicas*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

- MOLES, Abraham. *O kitsch: a arte da felicidade*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das letras, 2009.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. *Letras de hoje*, Porto Alegre, 32(3), 1997, pp. 15-28.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.
- ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. In: *Cadernos de Literatura Brasileira: Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 261-279.
- SÊGA, Christina. O Kitsch está Cult. *Signos do Consumo*, v. 02, 2010, pp. 53-66.
- SIMMEL, Georg. *A tragédia da cultura*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- VALENTIN, Leandro; FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Da forma simples à forma estética: apropriação, paródia e reflexão sobre o fazer estético em Clarice Lispector. *Memória e Informação*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, jul./dez., 2022, pp. 117-136.
- VIOTTI, Emília. *Da monarquia à república*. São Paulo: Unesp, 1998.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector – A paixão segundo C.L.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
- \_\_\_\_\_. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. In: JUNQUEIRA FILHO, Luiz Carlos Uchôa. *Silêncios e Luzes*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998, pp. 283-294.
- \_\_\_\_\_. Uma cadeira e duas maçãs: presença judaica no texto clariciano. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, pp. 241-260.
- WISNIK, José Miguel. Diagramas para uma trilogia de Clarice. *Revista Letras*, Curitiba, UFPR, n. 98, jul./dez. 2018, pp. 282-307.