

1964, e depois: antecipação em *A paixão segundo G.H.*, e dismantelo em *O motor da luz*.<sup>1</sup>

Flavia Trocoli\*

*Na verdade, o totalitarismo é fundado nesta violência da eliminação simbólica. Neste sentido, ele é a violência da imposição do desaparecimento do nome.*

Vladimir Safatle

Nada da aparência de normalidade imposta por regimes totalitários. *O motor da luz*, 1994, de José Almino, não se reduz ao autobiográfico (muito menos ao memorialismo), nem ao romanesco; não é uma antologia de crônicas; dele não é possível apreender um conjunto coerente – como lê-lo então? Composto de 20 seções, “fiapos de histórias”, que barram a totalização, a redução a um único ponto de vista e faz com que todos os seus leitores ao iniciarem uma leitura crítica precisem discorrer sobre a sua intratabilidade. Nas palavras de Vilma Arêas: “Retraçar, pois, as pegadas desse texto, como faço aqui, emendar seus tempos quebrados, será uma violência exigida pela análise, ameaçando esmagar essa construção tão volátil.”<sup>2</sup> Tal construção dismantelada e volátil será aqui lida em contraste com o lugar de potência simbólica e interpretativa que é *A paixão segundo G.H.*, 1964, de Clarice Lispector. A homologia e as diferenças entre as obras começam pelo fato de que *A paixão segundo G.H.* é publicado no ano do golpe militar. *O motor da luz* é publicado 30 anos depois e por suas páginas os anos de chumbo escavaram buracos que mostram “a violência da eliminação simbólica”, poderia dizer que o choque está a céu aberto.

1. 1964: “a iluminação epifânica contra a experiência reificada”<sup>3</sup> segundo G.H.

G.H., a narradora-protagonista, escultora, legítima representante da classe média alta carioca, toma como tarefa narrar o seu encontro traumático com o outro representado nas figuras da empregada, a outra classe, e da barata, o inumano. O relato que sucede a experiência traumática tem a função de recordar e elaborar o acontecimento que, num primeiro momento, teria se apresentado de maneira informe e desconectado da realidade. A partir do presente, a narradora-protagonista, G.H. procura uma forma para o acontecimento, interpretando-o e produzindo metáforas e metonímias.

Após a demissão, Janair, a empregada, frustra a patroa, esta que esperava encontrar o quarto em acordo com as suas expectativas: escuro, sujo e entulhado, deixando para trás um quarto iluminado e vazio: “eu parecia ter entrado no nada”. Entretanto, o quarto vazio não é a única surpresa, Janair deixa também um desenho que circunscreve o branco da parede. Esta inscrição torna-se para G.H. o próprio olhar da empregada: “[...] abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.” (Lispector,

---

<sup>1</sup> A proposta é comparar os procedimentos formais de *A paixão segundo G.H.*, de 1964, de Clarice Lispector e de *O motor da luz*, de 1994, de José Almino para pensar os efeitos da ditadura brasileira sobre a forma literária.

\* Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro

<sup>2</sup> Arêas, Vilma. “Narrativas de la experiencia (aproximación a *A hora da estrela*, *O motor da luz*, *A doença, uma experiência* y *Resumode Ana*)”, in:

[http://www.casaruibarbosa.gov.br/jose\\_almino/Narrativas.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/jose_almino/Narrativas.pdf). Ver também: Moraes, Anita. O exílio da palavra: algumas notas sobre *O motor da luz*, de José Almino, in: <http://criticaecompanhia.com/anitamoraes.htm>

<sup>3</sup> O romance de Clarice Lispector é mencionado como possibilidade do moderno pré-ditatorial dar forma às experiências epifânicas que serão inviabilizadas pela derrota e, assim, motivo de luto em certa literatura pós-ditatorial (Avelar, 2003: 91).

1986 (1964): 37) O olhar/rastro da empregada emite, ao mesmo tempo, indiferença e hostilidade. Olhar indiferente que, segundo G.H., não lhe propicia uma forma individualizada, mas que acaba por lembrar ela mesma. Em outras palavras, o que permanece não é a inscrição da empregada, do outro, mas a leitura subjetiva empreendida pela patroa.

A empregada estilhaça a continuidade dos dias, dos pensamentos e das expectativas de G.H. Será que se tivesse permanecido na continuidade, na familiaridade instaurada pelo cotidiano e pela convivência com seus pares, G.H. teria realmente se deixado interpelar pelo “orgânico perecível” que a barata é? Mas o que essa descontinuidade, esse hiato aberto pela empregada tem a ver com o surgimento da barata? O que se pode dizer é que na sequência dos dois eventos, a ligação inextricável presente no fato que é no quarto da empregada que se encontra a barata, constata-se um desmascaramento do vazio, um furo nas expectativas, para que algo de sem sentido pudesse emergir: o ato de botar a massa branca da barata na boca.

Em *A paixão segundo G.H.*, comer é, literalmente, botar a massa branca da barata na boca. Mas é também, simbolicamente, o ritual lido por Carlos Mendes de Sousa: “É através do plasma engolido que a personagem devém animal ou incorpora o que da animalidade (o não-humano) é equivalente ao não-racional, ao que salva e pretende ser “exemplo” de um projecto de escrita.” (Sousa, 2000: 244). É também a experiência agônica “marcadamente imanentista (assimilação da matéria viva com a vida divina)” lida por Benedito Nunes (Nunes, 1989: 68).

Comer a massa branca da barata é também passar pela experiência daquilo que não pode ser submetido à lei, gozo que escapa à palavra. O gozar da barata através da devoração, gozo que deveria ter permanecido perdido, faz desaparecer o descontínuo, obtura a falta, impossibilita a fala e lança o sujeito no indistinto: “[...], uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos, mas se eu cortar a carne em pedaços e distribuí-los pelos dias e pelas fomes – então não será mais a perdição e a loucura será de novo a vida humanizada.” (Lispector, 1986: 10)

E se comer aponta tanto para o literal quanto acumula metáforas, vomitar também aponta para tal divisão. Vomitar a barata, além de ser literalmente vomitá-la, é também, simbolicamente, recuperar a possibilidade de falar, de dar forma. Vomitá-la reinstaura a divisão entre o gozo não-simbolizável e a palavra que não cessa de tentar capturá-lo. Através da incorporação, G.H. se vê confrontada com o impossível: o nada, lugar onde nada falta. Acontecimento que ultrapassa o arsenal de compreensão do sujeito e provoca um angustiado esforço de simbolização. Viver impele a um saber que se vive. Do comer ao vomitar: G.H. perfaz o trajeto da literalidade às leis da significação.

Primeiramente, G.H. diz que desprezará as palavras e que só poderá “fazer a transcrição fonética” do que lhe aconteceu. E mal se inicia tal busca de uma linguagem literal para G.H. saber que a palavra não abarca e recobre a coisa. Estar em continuidade com a “própria coisa” seria justamente consisti-la sem nomeá-la, sem ultrapassá-la:

“Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa. Essa coisa cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome” (Lispector, 1986: 82)

Nota-se que ao estar “consistindo” G.H. não “sabe”, mas “estava sabendo”, pois “consistir” não admite um saber no presente. O que consiste interdita o dizer que já provocaria um deslocamento e um corte. Só se sabe que se “consistiu” no “só depois” em que o impossível já está perdido, e daí consistir já não “é” pois já “está” na cadeia de significações. Dito isso, marco a dimensão de perda que a linguagem, em *A paixão segundo G.H.*, evoca, a saber: perda da esperança em uma linguagem literal destituída de seus processos metafóricos e metonímicos.

G.H. se vê sendo um ela impessoal, o relato, porém, torna pessoal aquilo que é exterioridade: “Pois o sangue que eu via fora de mim, aquele sangue eu estranhava com atração: ele era meu.” O *Segundo G.H.*, presente no título, veicula um esforço de tomar a palavra, passar para a posição de sujeito, e se tornar narradora de uma experiência em que padeceu, na posição de objeto, do enigma deixado pela empregada e pela irrepresentabilidade da barata, uma vez que esta primeiro apareceu numa dimensão de coisa, experiência veiculada pela *paixão*.

O relato de G.H. estaria cindido entre um texto que pertenceria ao registro do real indizível, não-existente, e outro texto, aquele que lemos, inscrito no registro simbólico e que seria uma metonímia do primeiro. O texto-metonímico pode ser escutado como uma evocação reiterada da possibilidade perdida de escrita do texto literal-impossível, que se faz presente enquanto objeto perdido. Mas de que modo este texto-perdido é evocado no relato?

Esse texto literal-impossível, essa *Outra cena*, a do choque, não se apresenta apenas como efeito, mas precisa figurar como presença. Os procedimentos retóricos do texto de *PSGH* – comparações, oxímoros – são estratégias em que vigora uma resistência a situar a *Outra cena* enquanto perdida. Essa *Outra cena* estabelece-se principalmente como referência a ser reproduzida e os efeitos são de coesão. O funcionamento é antes por acúmulo, por uma espécie de sobreposição da significação à literalidade. A entrada no quarto da empregada e o ato de comer a barata se dão numa dimensão de corte, de ruptura. Mas sua narrativa produz um encaminhamento que atenua o efeito irruptivo, vigora uma força coesiva que, como veremos adiante, marcará uma diferença decisiva em relação aos desmantelos de *O motor da luz*.

Num instante, G.H. teria visto este corpo real, corpo biológico, latente sob as camadas de significações: “Também a barata: qual é o único sentimento de uma barata? a atenção de viver inextricável de seu corpo. Em mim, tudo o que eu superpusera ao inextricável de mim, provavelmente jamais chegara a abafar a atenção que, mais que atenção à vida, era o processo de vida em mim.” (Lispector, 1986: 47)

Quais as camadas que recobrem o corpo biológico da barata? O recurso aos enunciados científicos produz mais uma ambiguidade, isto é, aponta para a tentativa de produzir um saber impessoal fora do campo metafórico e ao mesmo tempo se revela ele próprio metáfora produtora de significações para uma experiência indizível. Ao mesmo tempo em que as comparações evitariam uma substituição metafórica introduzem um elemento de incerteza veiculado também pelo “como se”. Ao lado das interrogações, introduzem a dúvida: “Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não saber como viver, vivi uma outra?” (Lispector, 1986: 7) E certamente a dúvida serve à separação, pois pensar sobre o que foi vivido no quarto da empregada é não mais vivê-lo, é já ter uma outra coisa. O “é como” e o “como se” instauram um hiato entre aquilo que foi a experiência e o que o Eu conta ou pensa dessa experiência.

Mas não só as metáforas e comparações introduzem o hiato:

“Olha só o que é tudo: é um pedaço de coisa, é um pedaço de ferro, de saibro, de vidro. Eu me disse: olha pelo que lutei, para ter exatamente o que eu já tinha antes, rastejei até as portas se abrirem para mim, as portas do tesouro que eu procurava: e olha o que era meu tesouro! O tesouro era um pedaço de metal, era um pedaço de cal da parede, era um pedaço de matéria feita em barata. [...] Minha exaustão se prostrava aos pés do pedaço de coisa, adorando infernalmente. O segredo da força era a força, o segredo do amor era o amor – e a jóia do mundo é um pedaço opaco de coisa.” (Lispector, 1986: 136-137)

Embora não se localize a elisão do significante que designa a coisa, ocorre uma operação homóloga a um processo metonímico: a coisa substituída por um pedaço de coisa, a barata substituída por sua antena, a parede substituída pela calça. Gostaria de ressaltar o fato de estar marcada a fragmentação e não uma substituição efetiva. Antes, o pedaço, a antena e a

caliça se enlaçam a um termo-camada anterior, a coisa, a barata, a parede. A esse processo homólogo ao metonímico, juntam-se as comparações que não constituem metáforas que substituem e renomeiam. E os oxímoros insistentes no texto também são estratégia de manutenção, por acúmulo, de dois termos: morte e vida, terror e fascínio, etc. Nesses procedimentos, vigora um enlace de diversas figuras de linguagem que estruturam a obra, não é por acaso que Solange de Oliveira (1985) tenha pensado o palimpsesto como estrutura do texto que metaforiza as camadas da barata.

Ao mesmo tempo em que diante da empregada e da barata desmorona o mundo de G.H., ao tentar compreender este desmoronamento, a narradora vai sobrepondo outras camadas, outras significações, os escombros são mantidos. A barata ao entrar na cadeia significante se divide e torna-se metáfora. E é somente às custas da errância das palavras, das repetições, das associações, das substituições que o indizível encontra uma possível e parcial dizibilidade. Portanto, a “carne infinita” e perdida transmuta-se 1) em oscilação significante, como, por exemplo, as designações para a experiência que vão: do divino ao diabólico, do inferno ao paraíso, da vida à morte, da repulsa ao fascínio; 2) em ambivalência, exemplos: “nojo fascinante”, “morte vivificadora”; e 3) em substituição: neutro, nada, nó vital. Errância e polissemia são efeitos do trajeto do consistir impossível ao insistir em significantes sempre parciais. Passando da coisa ao significante, ou do ato ao relato, G.H. assegura a distância entre a palavra que metaforiza e o ato que materializa. Sua fala recalca seu ato. Assim, ao falar, G.H. não se mantém no lugar de objeto olhado pela barata. A dominante do texto não é a materialidade da massa branca, mas sim os efeitos subjetivos, as mudanças de lugares subjetivos, causados pelo desenho da empregada e pelo olhar da barata.

Dizer isso implica dizer que a narradora, através do seu relato, cria um desvio, passa da mais radical materialidade, da pobreza anônima e do inumano, para as mais sofisticadas reflexões sobre os limites da linguagem, a ênfase no interdito, o que também pode ser lido como um modo da forma artística antecipar a repressão imposta pelos anos subsequentes à publicação da obra. Nos limites do paradoxo, seria também o caso de perguntar o que o romance *A paixão segundo G.H.* guarda do face a face com esses restos resistentes à simbolização que não tenha se transformado em questionamento das potencialidades da representação num monólogo que tem muito de ensaio filosófico. Trinta anos depois, o texto de *O motor da luz* teria sofrido a brutalidade da “eliminação simbólica”: sem possibilidade de engendrar metáforas e metonímias, os destroços: citações, pedaços de histórias sem ordenação cronológica, nem espacial. Sem uma historicização que produza um passado como tempo passado que seja estranho a um presente transformado:

“Havia também a inércia do passado que me fazia voltar aos mesmos lugares ou pessoas. Tantos esforços ficaram presos a esperanças desconexas. Agora tornara-se claro que o futuro não se organizara em torno de nós. Tudo haveria sido, tão-somente, pedaços esgarçados, o esvair da vida sem finalidade ou sequer destino.” (Almino, 1994: 12)

2. 1994: “Esquecer, não há como” contra o “Eliminar sem deixar vestígios”<sup>4</sup>.

Intitula-se “Traços” o sétimo fragmento de *O motor da luz*, nele, lê-se:

“Sete dias depois de ter sofrido um atentado e levado três tiros de revólver, o ex-dirigente do MR-8 Valdério Alexandre Araripe, de 36 anos, morreu sábado passado em um hospital particular em Salvador. Sua morte e o atentado, porém, só foram divulgados ontem porque a

---

<sup>4</sup> (Cf.: Teles, 2010: 253-298).

família não queria que retornasse ao noticiário seu passado de militância política.” (Almino, 1994: 31)

O narrador recebe a notícia extraída do jornal, provavelmente *O Estado de São Paulo*, em Nova York, em 1983, com um bilhete escrito: “Isto pode lhe interessar”, um Z como assinatura, mas, na verdade, o bilhete era de Thomas que, quatro anos depois da anistia, ainda insistia no anonimato. Um pouco mais adiante o narrador encerra a seção com uma pergunta e a resposta são versos de Gregório de Mattos Guerra: “Valia ver o que valia aquele passado? Pois sim, “O remédio será seguir o imundo/Caminho, onde dos mais vejo as pisadas.” (Almino, 1994: 33)

A primeira coisa a sublinhar é que o jornal noticia um desejo da família de não revelar o passado militante de Valério. Um desejo de esquecimento que serve à política ditatorial de fazer a militância desaparecer sem vestígios. Recolhendo esses traços enviados de Recife a Nova York, o narrador lembra, inscreve, dá um título, uma epígrafe, e faz um comentário enigmático.

É a morte tirada da notícia de jornal e colocada no livro. Tal como o poema de Manuel Bandeira? Ao desentranhar o poema do jornal, Bandeira também o arranca do fluxo de informações a serem descartadas no fim do dia. “Arrancando-a do fluxo, ao invés, de aparar o choque, lança-o além.” (Arrigucci Jr., 1990: 90). Neste ponto, já se pode apontar diferenças, não somente em relação a uma determinada produção contemporânea, que nos mantém em um fluxo similar ao do vídeo, quanto em relação a *A paixão segundo G.H.* que apara o choque, ao fazer a ênfase recair nos limites da simbolização e não no próprio nó traumático constituído por aquilo que não pode ser simbolizado. Como vimos no tópico anterior, da perspectiva dessubjetivada, G.H. passa para um processo de elaboração subjetiva. Isso é impossível em *O motor da luz*, e seguindo o raciocínio comparativo, pode-se dizer que José Almino, diferentemente de Bandeira, não transforma a notícia enviada por Thomas em poema. Ela é colocada em um livro que oferece uma barreira incômoda a qualquer ímpeto estetizante. “O poema tirado de uma notícia de jornal”, seguindo ainda a análise de Arrigucci, por mais que se apresente sem sujeito lírico, ou objetivo o lirismo, ainda suporta uma leitura tridimensional: a prosaica, dimensão advinda da experiência cotidiana, não deixa de ganhar dimensões trágica e lírica.

Se a referência ao poema de Bandeira é construída pelo leitor, a referência a Baudelaire consta do corpo do texto de Almino: E aqui, ‘trébuchant sur lês mots comme sur lês pavés’, o poeta Baudelaire ouviu de um garçom: ‘qual cliente que não gosta de choro?’ Mas o que é grande me ameaça, o que é pequeno me assusta e o resto não me basta. A confiança é a ausência de dúvida, a confiança é a prova da incerteza.” (Almino, 1994: 32-33) *Em pedra e cal*: “tropicando nas palavras como se fossem paralelepípedos”, o que resta àquele que esgrima a não ser introduzir-se “nos hospitais da mágoa”? Seguir o imundo caminho, onde estão as pisadas. O traço contra seu o apagamento, contra a “fúria” do “poder desaparecedor”:

O corte de 64 mudaria de vez a lógica da exceção, tanto no hemisfério da ordem política quanto dos ilegalismos do povo miúdo e descartável. O golpe avançara o derradeiro sinal com a entrada em cena de uma nova “fúria” – para nos atermos ao mais espantoso de tudo, embora não se possa graduar a escala do horror: a entrada em cena do “poder desaparecedor”, na fórmula não sei se original de Pilar Calveiro. Depois de mandar prender, mandar desaparecer como política de Estado, e tudo que isso exigia: esquadrões, casas e vãos da morte. Essa nova figura – o desaparecimento forçado de pessoas – desnor-teou os primeiros observadores. A rigor, até hoje. Ainda no início dos anos de 1980, um Paul Virilio perplexo se referia às ditaduras do Cone Sul como o laboratório de um novo tipo de sociedade, a “sociedade do desaparecimento”, onde os corpos agora, além do mais – e sabemos tudo o que este mais significa –, precisam desaparecer, quem sabe, o efeito paradoxal do estado de hipereposição em que se passa a viver. (Arantes, 2010: 207)

Assim, no fragmento que sucede a notícia da morte de Valério, o narrador cita aquilo que chama de inelutável dogma: “A forma mais absoluta de propriedade conhecida pelo homem é a destruição, porque o que nós destruimos é seguramente e para sempre nosso.” O autor é Walter Benjamin que, exilado, se mata durante o nazismo. Em seguida, um fragmento intitulado “A esmo” que se refere de forma direta ao exílio. É possível saber que Valdério ainda não havia morrido e que, portanto, “Ainda não havia passado e o meu forte era a memória.” Ou seja, a morte de Valério, à primeira vista, impede a memória em um nível subjetivo. Traumatizante, ela impede o sujeito de elaborar e o faz repetir o osso da situação traumática. A pergunta a ser feita aqui é: como se repete, formalmente, o osso da situação traumática? Duas são as pistas: a primeira vem da formulação do próprio narrador, segundo a qual antes da morte de Valério, o seu forte era a memória, a outra vem da crítica, Anita de Moraes vê na elipse o “recurso estruturante” do livro. A minha hipótese é de que inviabilizada a possibilidade de rememorar o choque, a elipse é não só efeito da supressão da elaboração simbólica, como também é um luto possível e parcial, porque desprovido de caráter substitutivo, que margeia o buraco melancólico. Se o choque é a interrupção da cadeia simbólica, diferentemente de G.H., o narrador de Almino não recobre o buraco com figuras de linguagem e uma cerrada articulação, ao contrário, a elipse é marca da impossibilidade de metaforização, de substituição, de articulação, fazendo falar os “fiapos da história”.

Se a morte de Valdério não pode ser elaborada, se as palavras não servem para a elaboração do luto, é nelas, nas palavras, também, que, nós, leitores, tropicamos. A poesia e a tradição literária são apresentadas como pedra no meio do caminho: forma e obstáculo. Murilo, Drummond, Baudelaire, Gregório, Benjamin, as palavras citadas desses autores permanecem estranhas ao texto e produzem um modo estranho de apropriação, porque permanecem heterogêneas à voz narrativa. As citações compõem o enigma, contornam o buraco negro, mas não o iluminam. Se apropriar-se é destruir o que é outro, há uma positividade no procedimento: as citações constroem o texto, mas são esses paralelepípedos mal encaixados, meio fora de lugar, que, enfim, denunciam a sua condição de fora do lugar de origem. São marcas formais do exílio. E do desmantelo. Se elas são pedra no meio do caminho, são também faca só lâmina cortando as conexões nas continuidades impostas à história pelos vencedores.

### 3. O literal contra a metáfora? Paradoxos.

Comecei com um fragmento do ensaio, diga-se de passagem, indispensável, de Vladimir Safatle, intitulado “Do uso da violência contra o Estado ilegal”, nele o autor elege como o “sintoma mais brutal do totalitarismo” justamente a anulação completa dos traços através do desaparecimento do nome, ou seja, de uma privação dos recursos simbólicos. Foi nessa direção que li a seção intitulada “Traços” de *O motor da luz*, isto é, como uma resistência ao apagamento, ao esquecimento da morte brutal de Valdério. Como entender, então, a recusa à alegoria, à metáfora, feita pelo próprio narrador na seção intitulada “Literatos”? Tal recusa não seria a mera repetição dos atos bárbaros empreendidos pela ditadura e que ganharam roupagens neoliberais depois? Antes, ela é uma forma estoica para o desmantelo causado pelo desaparecimento do nome. Se Vladimir Safatle pôde concluir com Lacan que “aquilo que é expulso do universo simbólico, retorna no real” (Safatle, 2010: 252), aqui poderia dizer que aquilo que foi exilado do universo simbólico retorna como literal.

A seção intitulada “Literatos” tem como epígrafe um fragmento de Montaigne proibindo a tristeza: “[...] porque ela é uma qualidade sempre louca, prejudicial; e porque ela é também sempre baixa e covarde, os estoicos proibiam este sentimento a seus sábios.” (Almino, 1994, p. 19) Em seguida, uma citação de Naipul, uma afirmação de que a vida para ele, o narrador, não seria uma gloriosa nem grandiosa aventura, uma cena com Gordo em que, juntos, andam por uma avenida de Nova York e conversam, e o amigo afirma sobre o “século

eminentemente político”, a ela sucede a seguinte afirmação do narrador: “Eu queria escrever sobre política.” Segue-se, então, uma outra lembrança, agora dos tempos em que o pai era governador e recebia o povo em audiência nos jardins do Palácio. O filho recebe um arrendatário de um pedaço de terra de um engenho que lhe fala que o senhor quer expulsá-lo. O ritmo e o desfecho da narrativa são previsíveis e, nem por isso, menos implacáveis. É a lógica do “Nada foi feito ou nada pôde ser feito”:

‘Doutor, o homem derrubou a minha cerca e botou o gado na minha roça.’ [...] ‘Doutor, o homem cortou as minhas fruteiras.’ A vergonha não me deixava olhar direito os seus olhos secos. Revolta, orgulho humilhação ou resignação pareciam não ter lugar. O seu relato ou atitude não eram medidos. Apenas no trincar do maxilar vislumbrava-se, como que dizer, uma teimosia respeitosa. [...] Depois disso, saí da cidade e do palácio: fui prestar vestibular. Voltei, aprovado. No fim da manhã de trinta e um de março de 64, aparece-me o amarelo, ainda com seu brim riscadinho, suor e chapéu. Entrou ali provavelmente por obra e graça da confusão reinante: ‘Doutor, o homem mandou destelhar a minha casa’. Mais tarde, foi o que se viu. Esquecer, não há como. [...] A escolha entre o ‘literal e a literatura, nos será imposta, necessariamente, de maneira inexorável’, costuma dizer Thomas. (Almino, 1994: 22)

A epígrafe proibia a tristeza. Restam a vergonha do filho do governador e a teimosia do maxilar contraído do sitiante. Apesar dos cortes e do dismantelo, pois não há saber produzido, é possível emendar os tempos quebrados. A casa destelhada é fim e início da lógica do arbítrio e do desamparo, 31 de março de 1964. Diante do sitiante, amarelo e suado, cuja teimosia está no maxilar trincado que, em vão, denuncia os abusos do senhor de engenho, o filho do governador está reduzido à vergonha de quem nada pode fazer. Saindo da cena enunciativa entre o eu e o tu e passando à cena da escrita, ocorre um movimento de amplificação: a casa destelhada do homem amarelo passa a um procedimento anônimo – “foi o que se viu”; a vergonha do filho do governador metamorfoseia-se em uma impossibilidade de esquecer – Esquecer não há como. Não conhecemos o destino do homem amarelo, outro desaparecido. Ao escritor, resta a vergonha que, certamente, sobrevive.

Mais ainda, o contraste entre os procedimentos formais de *A paixão segundo G.H.* e *O motor da luz* permite supor que o universo simbólico, a estrutura ficcional, sofre o impacto da história como real. *O motor da luz* é uma forma para o choque literal, sem metáfora, porque não passou. Não se mais pode aparar o choque, e, não podendo elaborá-lo, nem esquecê-lo, repete-se. É, paradoxalmente, ou ao estilo kafkiano, que a violência da lei arbitrária de um Estado ilegal é veiculada pela obra, uma forma de mostrar como o mundo não deveria ser.

De qualquer modo, antes de encerrar, é preciso fazer justiça à obra de Clarice Lispector e localizar aquele que talvez seja o seu paradoxo mais interessante. Certamente, o ato de olhar e se deixar olhar pela empregada e pela barata - sem escamotear, sem colocar sob a aparência de normalidade os abismos entre classes, sobre esse abismo que G.H. se debruça na passagem estreita que liga sua cobertura ao quarto de Janair - é revolucionário a ponto de a narradora sentir cederem as velhas estruturas. No entanto, em 1964, a derrota já se anunciava, depois da despossessão dos seus atributos, G.H. volta a se apropriar: a inscrição, os traços deixados por Janair, tornam-se o seu espelho, e, por fim, ela come a barata. O monólogo como forma de apropriação pela fala recalca o ato. A apropriação da epifania, do ver a empregada e a barata, pelo monólogo, não seria a vitória da vida reificada? E, paradoxalmente, não é uma antecipação para o que veio depois de 1964? Ao contrário de G.H., o narrador de *O motor da Luz* não se apropria: nem dos versos, nem da história do homem amarelo, nem da violência da morte de Valdério. Sem posse, resta o nome.

## Bibliografia:

Almino, José. (1994). *O motor da luz*. São Paulo: Editora 34.

Arantes, Paulo Eduardo. (2010) “1964, o ano que não terminou”. Teles, Edson & Safatle, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo.

Arêas, Vilma. “Narrativas de la experiencia (aproximación a *A hora da estrela*, *O motor da luz*, *A doença, uma experiência* y *Resumo de Ana*)”, in: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/jose\\_almino/Narrativas.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/jose_almino/Narrativas.pdf).

Arriguci Jr., Davi. (1990) *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia da Letras.

Avelar, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

Lispector, Clarice. (1964). *A paixão segundo G.H* Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 11 ed., 1986.

Moraes, Anita. *O exílio da palavra: algumas notas sobre O motor da luz*, de José Almino, in: <http://criticaecompanhia.com/anitamoraes.htm>

Nunes, Benedito. (1989) *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.

Oliveira, Solange Ribeiro de. (1985). *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio/Pró-Memória/ INL.

Safatle, Vladimir. (2010) “Do uso da violência contra o Estado ilegal”. Teles, Edson & Safatle, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo.

Sousa, Carlos Mendes de. (2000) *Clarice Lispector. Figuras da escrita*. Universidade do Minho/ Centro de Estudos Humanísticos.

Teles, Janáina de Almeida. (2010) “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por ‘verdade e justiça’ no Brasil”. Teles, Edson & Safatle, Vladimir. *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo.