A escrita de Clarice Lispector e Ingeborg Bachmann entre a palavra e o silêncio

Gerhild Reisner
Universität Salzburg

> A linguagem é meu esforço humano. Pelo destino tenho que ir a procura, e pelo destino volto com o inexplicável. O inexplicável somente me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falta a construção é que obtenho o que ela não conseguiu
>
> Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H.*

Esta pesquisa comparativa tenta situar a escrita de Clarice Lispector (1920-1977) e da autora austríaca Ingeborg Bachmann (1926-1973) entre a palavra e o silêncio, entre o que se diz e o que está implícito em seu dizer. Para recuperar a vida concreta através da sua escrita, as autoras oscilam entre os dois pólos vida e morte, tentando reuni-los, reconquistando o "um" no "outro", o "tu" no "eu", descobrindo assim o mundo na dispersão dos fragmentos. Vários aspectos nos romances *A Paixão segundo GH*, de Clarice Lispector[1] e *Malina*, de Ingeborg Bachmann[2] vão ser abordados, abrangendo desde o uso da linguagem, o indizível, a oscilação entre a palavra e o silêncio, o foco narrativo e a interiorização do discurso narrativo. A busca das duas autoras pela síntese entre vida, amor e arte na sua obra literária vai ser outro assunto deste trabalho.

Juntamente com seu contemporâneo Thomas Bernhard e a mais jovem Elfriede Jelinek, Ingeborg Bachmann (1926-1973) é a mais conhecida representante da literatura austríaca desde 1945. Enquanto Bernhard goza de uma recepção aprofundada no Brasil, a de Bachmann destaca-se pela escassez de críticas e de material secundário. Esta pesquisa focaliza o romance *Malina* (1971) do Projeto *Todesarten* que consiste de mais dois fragmentos *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann* (1978). Os fragmentos inacabados foram publicados somente após a morte da Bachmann em 1973. A publicação das Obras, em 1978[3], resultado do acesso ao acervo das obras inéditas da autora, seguiu decisões tomadas sob a iniciativa dos editores da editora Piper (Zurique e Munique). A versão definitiva dos fragmentos, não se encontra mais restrita à edição de 1978, mas ampliada pela Edição Crítica de 1995[4]. A publicação da Edição Crítica representa um avanço na recepção da obra da autora e traz mudanças consigo tanto em termos quantitativos

[5] como na cronologia. As críticas expressas pelos organizadores da nova Edição Crítica referem-se, em primeiro plano, à organização e seleção dos fragmentos. Os dois fragmentos de Bachmann (*Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann)* foram menos recebidos pela crítica e pelos estudos de teoria literária do que seu único romance concluído, *Malina.* O romance *Malina* está inserido na mesma temática e inaugurou o Projeto *Todesarten.* Assim, este romance desempenhará um papel importante para a análise dos outros dois fragmentos, pois nos textos *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann* há uma explicitação dos temas abordados em *Malina.* Diferentemente de *Malina*, em que "eu" é também o “outro” em *Der Fall Franza* o "eu" é colocado em confronto com o "outro" sob a forma dos conflitos feminino-masculino e branco-europeu / não-europeu. Em *Requiem für Fanny Goldmann,* por sua vez, o tema da alteridade é tratado por Bachmann sob o aspecto de um dualismo mais restrito ao confronto homem-mulher.

Quanto ao conteúdo temático, as três fases de recepção podem ser distingüidas por, primeiramente, uma busca pela dimensão subjetiva-autobiográfica no romance *Malina;* mais tarde, a segunda fase, direciona-se intensamente para questões de identidade feminino-masculina de discursos, aproximando-se de uma interpretação de inspiração feminista. Na recepção da segunda fase, encontra-se uma explícita contextualização dos textos, e um afastamento do imanentismo. Essa fase foi muito influenciada por teorias de outros campos de ciências, como a teoria crítica, teorias pós-estruturalistas, pela psicanálise e pela filosofia. A terceira fase constitui uma retomada de um trabalho mais ligado aos textos, que busca mostrar a marcante continuidade na obra de Bachmann.Quando o romance *Malina*, de Ingeborg Bachmann, foi publicado em 1971, as críticas oscilaram entre elogios e desprezo. Naquela época, o romance com contexto político-social estava na moda e a interiorização do *plot do* romance não foi bem recebida pela crítica. Resumidamente, pode-se dizer que Bachmann iniciou sua produção publicada com a lírica nos anos 50 e no começo dos anos 60, para culminar no gênero narrativo nos anos 60.

Os motivos a que Bachmann recorre na composição literária do Projeto *Todesarten* fazem referência, direta ou indiretamente, à realidade social: são diretamente tematizados contextos sociais, como por exemplo o tratamento literário do nacional-socialismo e do fascismo. De forma indireta, é encenada uma crítica social, em um plano alegórico, no qual a predominância do masculino é uma constante, como mostram a instrumentalização das figuras femininas pelas figuras masculinas e a perda da possibilidade de comunicação dessas figuras femininas, em

oposição à fluência do discurso masculino, " [...] a razão masculina fria e calculista diante do mundo de sentimentos das figuras femininas"[6]. Outros motivos ligados a uma crítica social aguda, trabalhados em um plano alegórico, são a destruição da identidade e o medo. Os delírios, as alucinaçações e o onírico são marcas desse plano simbólico e sinalizam uma crítica social implícita.

O romance *Malina,* apesar de ter sido escrito depois de *Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann,* é o primeiro texto da EO, e também foi o primeiro a ser publicado, em 1971.

Neste romance é contada a estória de um "assassinato" da figura feminina "Eu". Não se trata de um assassinato no sentido comum do termo. À primeira vista, o romance trata do relacionamento da figura feminina principal, "Eu", com duas figuras masculinas, Ivan e Malina. A relação entre "Eu", Ivan e Malina não parece ser um triângulo amoroso convencional. Malina, apesar de estar mais perto de "Eu", não demonstra nenhum envolvimento com a relação de "Eu" e Ivan. As relações de "Eu" com Ivan e de "Eu" com Malina parecem operar em diferentes dimensões: "Ivan e eu: o mundo convergente. Malina e eu, porque somos um: o mundo divergente"[7] Apesar das duas relações possuírem caráter diferente, é evidente a dependência de "Eu" das duas figuras masculinas quando "Eu" diz: "Eu preciso de minha vida dupla, minha vida-Ivan e do meu campo-Malina." (M, p. 229). De diferentes formas tanto Malina quanto Ivan contribuem para o aniquilamento de "Eu": a retirada de Ivan de sua vida afetiva é de alguma maneira a 'assassina' de "Eu", mas é Malina que a induz a desaparecer na parede.

Não é apenas em nível temático que o romance é pouco convencional. Também a estrutura narrativa destaca-se por ser diferente. O romance é dividido em quatro partes: uma espécie de prólogo, contendo informações sobre o tempo, o espaço e a identidade das figuras centrais, e mais três capítulos intitulados "Feliz com Ivan", "O terceiro homem" e "Dos fins últimos", sendo que cada um deles atua em uma determinada dimensão da consciência. O primeiro capítulo é situado no mundo exterior; o segundo é composto em larga escala pelos sonhos de "Eu" e por diálogos, nos quais Malina analisa estes sonhos, que descrevem situações marcadas pela violência do pai contra "Eu"; o terceiro abandona quase por completo o mundo exterior, concentrando-se nos pensamentos e nas percepções de "Eu", a narradora. A estrutura do romance é experimental, pois se compõe de diferentes modos de escrita e alude a vários gêneros

literários: diálogos dramáticos, contos de fada, conversas telefônicas, cartas, entrevistas, motivos musicais, e variadas formas de discussões em prosa, desde considerações filosóficas até seqüências oníricas.

A narração é feita pela figura feminina "Eu", uma escritora, que ama Ivan desesperadamente e, ao final, parece sucumbir a esse amor. A ação, parcialmente contada na forma de monólogos e diálogos fracassados, é transposta para o interior da figura principal. Somente no final do romance é insinuada mais fortemente a idéia de que a figura "Eu" e a figura Malina compõem uma personagem dupla: esta personagem estaria dividida em um ego feminino e um alter masculino. Não cabe aqui falar de esquizofrenia, mas sim da existência de dois princípios, um princípio masculino e um princípio feminino, na figura principal. Bachmann constrói essa divisão do "Eu" e expõe, assim, a dominação masculina, que acaba por aniquilar o eu feminino. A figura feminina "Eu" é, no final do romance, assassinada pela figura masculina Malina, um assassinato narrado com uma mistura de realismo e alegoria. Trata-se de uma morte dúbia, em que "Eu" também possui uma participação ativa, pois ela encaminha-se para a parede e lá desaparece. Porém, tampouco pode-se deduzir um suicídio, é clara a intenção de Bachmann em caracterizar a ação como sendo um assassinato, quando a figura "Eu" esclarece: "se ele não me detiver, será assassinato". No final do romance, ela sentencia: "Foi assassinato" (M, p. 270).

Além disto, no final, a vítima não é somente morta: ela está tão morta como se nunca tivesse estado viva; ela está separada de qualquer tempo, de um futuro – pois morreu – e de um passado, pois "aqui nunca houve ninguém com esse nome" [Malina] (M, p. 270). O que é narrado é um não-ser pré-embrionário, isto é, um ser que não pode ser pensado historicamente[8].

A paixão segundo G.H.[9], editado em 1964, é o primeiro romance de Lispector na primeira pessoa. Enquanto que em *Malina* encontramos uma personagem dupla, no romance de Lispector a personagem narradora, uma escultora, é identificada pelas iniciais G.H. Ela conta uma experiência tormentosa a um interlocutor imaginário (tu) sendo o espelho da personagem. Esse recurso que visa cindir o tom monológico é, antes, uma estratégia criada para sustentar a possibilidade narrativa, já que o romance não alcança em nenhum momento o estágio de diálogo efetivo. Esta segunda pessoa, para quem G.H. realiza a experiência narrativa, aparece também no discurso da autora que se dirige aos seus possíveis leitores já na abertura do livro. G.H. é alguém

sem nome que vive no 13° andar de um edifício elegante, uma cobertura classe média-alta. Um dia, como sua empregada tivesse deixado o emprego, G.H. resolve fazer uma limpeza no quartinho antes que ele fosse ocupado por uma nova empregada. Para chegar ao quarto, ela tem de passar por um corredor escuro — espécie de limiar — a partir do qual a composição da paisagem ganha um outro traçado. G.H. abre a porta do quarto, esperando encontrar ali um amontado de jornais e quinquilharias mas para o seu espanto, depara com um quarto inteiramente limpo.[10]

O primeiro passo da Paixão[11] dá-se a partir da sua entrada no quarto da empregada que havia deixado o emprego. O quarto era um quadrilátero de luz branca. Esta visão que contrariava as suas expectativas e a sua onipotência, criara um vazio dentro dela. Encontra na parede branca do quarto um grafite feito pela empregada, a única tendo um nome em toda a narrativa: a Janair. A Janair teve a ousadia de fazer um esboço da patroa junto com um homem e um cão. No contorno, ela percebe uma escrita que lhe revela um ódio e que a leva a pensar, pela primeira vez, naquela que vivera com ela durante seis meses como uma presença transparente. Este acontecimento insólito no mundo de G.H. precipita-a na busca arqueológica de si mesma e do inalcançável real.

O segundo passo caracteriza outro momento de epifania:

G.H. encontra, dentro do guarda roupa da empregada, uma barata que se desloca lentamente. A barata obsoleta e atual, a barata anterior aos dinossauros. A barata animal que há 350 milhões de anos já existia e que resistirá ao apocalipse. A barata torna-se ícone, e foco de meditação. A barata tão velha como toda a matéria viva do mundo "como salamandras e quimeras e grifos e leviatãs" (P, p. 65).

No estreito quarto da empregada, onde G.H. se sente prisioneira, a presença daquela barata desorganiza o seu quotidiano, normalmente organizado em equilíbrio e beleza, leva-a dar um passo de ruptura com o sistema da sua vida leve e social. "E eis que eu descobria que, apesar de compacta, ela é formada de cascas e cascas pardas, finas como as de uma cebola, como se cada uma pudesse ser levantada pela unha e no entanto sempre aparecer mais uma casca, e mais uma" (P, p.55).

Benedito Nunes salienta que "nessa visão carnal (da barata) o objeto despido de sua forma familiar e reconhecível, apresenta-se como um sujeito em face de outro. Ligadas pela existência

impessoal de que ambas são sujeitos, a mulher e a barata ocupam um mesmo espaço ontológico" [12]. Para G.H. a barata, animal repugnante, leva-a a colocar-se ao nível da natureza, e a liberar o ódio e a vontade de matar, contidos pelas leis da cultura. Fecha a porta sobre o corpo do animal que continua vivo, piscando os olhos, cada olho a reproduzir a barata inteira. Porém, do centro do seu corpo espremido sai uma massa branca. Essa visão envolvente, repulsiva e, ao mesmo tempo, fascinante, essa experiência do grotesco a fará encetar a ascese. A partir da visão incômoda, do medo ancestral e da repugnância, G.H. indaga sobre seu viver. "Diante daquele ícone sente abrir-se ali uma longa vida de silêncio. Sua ascese, dali em diante, será no sentido de abandonar toda a esperança na qual havia fundamentado sua vida, como Dante diante da porta do inferno"[13] Para G.H. ter esperança significa inventar um destino. E ela agora propõe-se a desconstruir todas as verdades construídas até então, a entrar no inferno da matéria viva. Aos poucos, G.H. põe-se a revelar que: a vida mais profunda é antes do humano e antes de todo o sentimento. Apenas no neutro do amor, antes da palavra amor, estaria a grande alegria contínua do amor. A desconfiança é total em relação à palavra, tanto que G.H. imagina que uma prece perfeita pareceria-se com a cabala da magia negra, um murmúrio neutro.

Dada a sua desconfiança em relação à palavra, e visando a sua liberação, GH não poderia parar por aí, porque seu segredo estava no "escrínio". Escrínio significa cofre, armário, escrivaninha. Seu segredo estava no armário, era a coisa, a coisa da barata: ou estava na escrivaninha onde se escreve e, nesse caso, era a palavra. "E no escrínio o faiscar de glória, o segredo escondido. O segredo mais remoto do mundo, opaco, mas me cegando com a irradiação de sua existência simples [...]" (P, p. 139-140). O que era a coisa então? A narradora fornece algumas pistas: "A coisa para mim terá que se reduzir a ser apenas aquilo que rodeia a coisa? Pois a coisa nunca pode ser tocada. O nó vital é um dedo apontando-o – e aquilo que foi apontado desperta como um miligrama de *radium* no escuro tranqüilo" (P, p. 141).

Partindo de Bachmann para nos aproximarmos de Clarice Lispector, poderíamos falar de um transtorno gradual de inversões, quer dizer, uma transformação de uma vida morta em uma vida viva, uma aproximação de uma vida enterrada com uma realidade diferente. Quando Lispector inicia o seu caminho de transformação da sua vida, esse processo é acompanhado por uma abertura de espaço. Ela quer fazer renascer a sua vida anterior e, assim, tem que procurar a

intimidade maior das coisas e entregar-se a elas. A entrega à presença do momento pode-se ler em Lispector como aproximação ao seu lado oposto, ao seu contrário[14]. Ela reconhece que "[...] só realizaria o meu destino especificamente humano se me entregasse, como estava me entregando, ao que já não era eu, ao que já inumano" (P, p. 216). Quando ela avança para aquilo que já não é mais dela, aproxima-se daquilo que sempre estava presente em si sem percebê-lo. Aquilo que define como "entrega verdadeira" parece ser uma entrega ao seu lado animal, no sentido de vida mundana e assim à possibilidade de encontrar o "outro". Ao abrir o novo espaço da vida, ela entra na "presença infinita" deste mundo. Ela entra no hoje que abre o espaço da vida. E como "Eu" em *Malina,* G.H. está com medo "[...] dessa desorganização profunda" (P, p.7). G.H. permite que a sua forma de vida anterior seja removida ou até enterrada. Ela vê a sua vida como desilusão e supõe que "talvez desilusão seja o medo de não pertencer a um sistema" (P, p. 10). É outro tipo de decepção que "Eu" sofre quando percebe, no percurso do seu amor por Ivan, que ela vai perdendo a sua capacidade de viver, o seu conceito de vida e amor, por se ter enganado com ele. Ela pensa que pertencer a um sistema aniquila a sua personalidade e os seus pensamentos. Tanto Bachmann como Lispector estão procurando o seu espaço na vida, e as maneiras como elas tentam integrar-se no seu espaço são muito parecidas mas, ao mesmo tempo, muito diferentes. "Eu" desaparece na parede com as palavras "É assassinato", enquanto G.H. fala da sua decisão de ser a sua própria assassina: "Levantei-me e avancei de um passo, com a determinação não de uma suicida mas de uma assassina de mim mesma" (P, p. 197). Ela olhou para o quarto e buscava uma saída "[...] procurava escapar, e dentro de mim eu já recuara tanto que minha alma se encostara até a parede [...] onde eu me incrustava no desenho da mulher.[...] meu último reduto. Onde, na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra" (P, p. 75)."Eu" no entanto é trancada dentro da parede separada de Malina, sobrevivente mesmo que seja na parede cercada por seu quarto. O retirar-se para a parede, para G.H., significa uma entrada completa na vida verdadeira, enquanto o desaparecer de "Eu" na parede significa uma saída definitiva da vida. G.H. vai em direção da presença do "outro", enquanto "Eu" dirige-se à ausência do seu oposto. Assim, para G.H., o espaço da vida abre-se para que perceba a realidade do "outro" : "Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que não me escapa pois enfim a vejo fora de mim" (P, p. 76) . No caso de "Eu", *Malina* se fecha diante do aniquilamento de uma mulher; G.H. sente uma resistência entrando nesse novo espaço. Ela sente-se atraída e ao mesmo tempo assustada, sendo enfrentada com essa

situação e começa a aproximar-se devagarinho dele, lutando por uma vida terrivelmente dinâmica. É o reino do presente que o "Eu" tem que abandonar após ser vencida por Malina. A violência que agride o "Eu" parece uma inversão daquela outra violência que G.H. enfrenta aproximando-se da vida.

Duas realidades incombatíveis estão surgindo dessa comparação. Quando Malina deixa esse espaço de medo, ele já está liberado do seu "alter ego". Quando G.H. entra no quarto da sua empregada e vai aproximando-se, ao engolir a massa branca da barata, ela se decidiu pelo contato com o seu oposto com o qual está ligada, com o divino, sendo isso a realidade desse mundo para ela. O êxtase vem sendo preparado, ao longo da narrativa, pelas noções do anterior ao humano, do neutro, do inodoro, do sem beleza. Malina sobrevive na superação do "Eu" que sempre estava em atrito com ele, enquanto G.H. vive na preparação do êxtase, ao enfrentar o seu lado oposto. G.H. não pede pela salvação mas também aceita a condenação e a desesperança que a guiam à realidade divina. Uma cadeia de significantes a encaminham para o ato do sacrifício pessoal na "comunhão". Assim, continua afirmando que o erro básico de viver era "ter nojo". Ter nojo da barata, ter nojo de beijar o leproso. "Ter nojo me contradiz" (P, p. 195), diz G.H. Mais adiante, procura racionalizar o nojo, perguntando-se se não havia bebido do branco leite de sua mãe e se não chamara a isso amor. Precisa realizar a comunhão: botar na boca a massa branca da barata; esta representa o neutro em si, a hóstia.

O ato íntimo, como diz, se realiza: comunhão negra, que ritualiza a suprema deseroicização:

> Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha boca, e então comecei a cuspir furiosamente aquele gosto de coisa alguma, gosto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma — eu cuspia mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que tivesse cuspido minha alma toda (P, p. 200).

Após o choque do neutro, G.H. passa a apontar para um futuro desconhecido, de totalização da verdadeira humanização pela qual anseia. Anuncia que somos inumanos, pois "Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento" (P, p. 207). Nos últimos momentos de *A paixão segundo G.H.,* o ritual meditativo, do eu sacrificado da personagem,

conduz a narrativa para o silêncio e para indistinção e aponta para a metáfora suprema das relações entre a literatura e a realidade humana, entre o sujeito e a linguagem. É o ápice da Paixão, em nível humano, aqui mimetizado por uma espécie de gaguez : "Pois poderia eu dizer sem que a palavra mentisse por mim? Como poderei dizer senão assim: a vida se me é, e eu não entendo o que digo. E então adoro" (P, p. 217)

Na verdade a experiência mística é uma busca de totalidade que se alcança simbolicamente por uma sublimação religiosa profunda e que se sabe impossível, em nível humano. É o impossível desejo de que o signo não fosse apenas a marca de uma ausência e sim a coisa mesma.

Esse tipo de contato não existe no espaço da vida de "Eu", o *Ungarngassenland* é a única passagem que menciona o ato de comer; trata do 'contorno' que alude à renúncia da sua mãe. Quando o "Eu" desaparece finalmente na parede, morre como mulher excluída e intocada. G.H. sente novamente no gosto ruim da massa da barata uma estranha graça de vida e se pergunta: "Estou falando da morte? Não, da vida. Não é um estado de felicidade, é um estado de contato" (P, p. 207).

Como "Eu", em *Malina*, pensava que a vida e o amor se ligassem com o contato, ela tinha essa experiência dolorosa que o sistema em que vivia inclinava à separação. Isso é mortal para o princípio feminino dela. Ao contrário da situação dela, G.H. precisa provar e gostar das suas próprias raízes. Lispector escreve-se na “magia negra” (P, p. 121) que nasce da memória das raízes da vida, escrevendo o percurso da vida sem esperança. Bachman, entretanto, segue o caminho da separação e elabora o esquecimento: a visão da salvação reprime a visibilidade da sua autenticidade.

Em todos os três textos do Projeto *Todesarten*, a temática central é a morte das personagens femininas principais. Apesar de essas mortes serem diferentes umas das outras, em nenhuma delas trata-se de assassinatos reais, indubitáveis.

Em *Malina,* a figura feminina "Eu", entendida aqui como o princípio feminino, é substituída pelo princípio masculino, o seu alter ego Malina. Bachmann concebe essa divisão entre um ego feminino e um alter ego masculino, explorando, assim, a dominância do masculino sobre o feminino. Não se dá propriamente a morte da figura literária, mas é o princípio, com suas

formas específicas de sentimentos, que é assassinado pelo princípio masculino. Sigrid Weigel, em sua interpretação do Projeto, chama a esse crime uma "vitória do 'Ele' sobre o 'Eu' "[15]

As diferentes variações do motivo do duplo, oferecidas por Bachmann, ao lado dos motivos do medo e das formas de morrer, como assassinatos, constituem o terceiro motivo central do Projeto: o motivo do duplo trata da questão da "limitação do sujeito literário"[16]. Resumidamente, em termos de motivos, pode-se afirmar que os textos do Projeto *Todesarten* giram em torno da morte das figuras femininas, ou de um princípio feminino, pelas figuras masculinas, ou por um princípio masculino. Outros motivos constantes nos textos são a perda da identidade feminina, o medo, e a pergunta pela origem da destruição, do aniquilamento das figuras femininas.

Respondendo à pergunta se *Malina* poderia ser lido como uma autobiografia, Bachmann disse não se tratar de uma autobiografia no sentido tradicional, mas que poderia ser entendido como uma autobiografia imaginária, intelectual[17]. A própria Bachmann, ao dar uma entrevista, afirmou: "eu vejo o romance como uma aventura intelectual [...]. A ação é transposta para o interior"[18]. Porém, ela apressou-se em acrescentar que toda ação "é interior, interna ela não é de forma alguma"[19]. Esta aparentemente pequena diferença entre "innerlich" (no sentido do sujeito interno) e "inwendig" (no sentido do ser interior) é de extrema significação para a interpretação não só de *Malina*, mas talvez de toda a sua obra. O termo "inwendig" significa algo diferente da busca pelo esotérico, pelo miraculoso no próprio 'eu', marca de muitos dos autores da chamada "Nova Subjetividade".

A atenção para o 'eu' feminino, na segunda fase da recepção, pode ser considerada como um certo avanço, sobretudo quando esta é associada à questão da fala, do discurso feminino. Os trabalhos de Hélène Cixous e Luce Irigaray, que com a pergunta 'quem fala?' iniciaram a busca pela voz feminina na literatura, são modelos para uma leitura dos textos de Bachmann sob essa ótica[20].

Vanderbecke, por exemplo, reconstrói o romance *Malina* diferenciando-o do gênero policial convencional. A coisa mais importante nele é a narração, pela própria vítima, da história

da sua morte. Uma outra diferença reside no destino final da vítima, cujo fim não é resultado do uso de violência, mas do seu desaparecimento na parede.

Malina é uma personagem construída de forma ambígua: no segundo capítulo do romance, no qual "Eu" narra Malina seus sonhos, ele assume ares de um psicanalista, fazendo perguntas e ajudando à compreensão do significado daqueles sonhos. Nessa análise, Malina é o detentor do saber, enquanto "Eu" aparece como confusa, vulnerável e sem discernimento: "Malina: Isso não explica nada. [...] "Eu": Sofri demais, não sei mais nada [...]." (M, p. 179). "Eu" reconhece que Malina "é o mais sabido, [...] sempre sabe tudo, [a] deixará doente com essa sua onisciência" (M, p. 145). Ao mesmo tempo, Malina parece preocupar-se com "Eu": "Malina me ampara, é ele quem diz: Fique calma!" (M, p. 159) É ele quem "acende a luz", quem "traz a água" (M, p. 159), quem conta os seus soníferos tranqüilizantes, para que "Eu" não os tome em demasia (Cf. M, p. 261).

No último capítulo, esses cuidados cedem lugar a diálogos cada vez mais ásperos, mais provocadores, em uma luta verbal. Malina mostra gradativamente que domina essa luta e que será o vencedor. Ele declara a "Eu", quando ambos conversam sobre a morte: "Só que provavelmente você não terá opção, mesmo agora você já não tem outra opção." "Eu" percebe as intenções de Malina: "Sim, é isso mesmo que você quer. (piano) Presenciar mais esta derrota. (pianíssimo) Mais esta" (M, p. 236). Malina não abre espaço para o pensamento de "Eu", ele age como alguém que sabe onde quer chegar: ao desaparecimento de "Eu". Malina é mais um assassino sublime, cujas armas são a sua frieza e seu racionalismo, em oposição ao amor e ao sofrimento vivenciados por "Eu". Ele destrói aquilo que havia dado a ela alegria de viver e criatividade, negando assim um dos significados da sua existência. Malina sobrevive triunfante e nega que um dia "Eu" tenha existido. "Aqui não tem nenhuma mulher. (...) aqui nunca houve ninguém com esse nome" (M, p. 271).

Essa oposição entre razão e loucura, construída pela modernidade no contexto do respectivo discurso dominante, é apresentada por Bachmann como uma compulsão para a opressão do outro que ameaça a ordem e que representa a loucura. Essa compulsão para a opressão do outro provoca a destruição deste. A razão encontra-se inevitavelmente ligada à dominação.

A figura feminina, em *Malina*, é descrita por Bachmann como "feliz" (M, p. 48) e "triste" (M, p. 39) a um mesmo tempo. No decorrer do romance, a figura "Eu" é acometida por uma "doença" (M, p. 62). Progressivamente ela é descrita como estando "sem fala", "sem forças" (M, p. 261), "com uma angústia imensa" (M, p. 263), e "suando de claustofobia" (M, p. 137); por fim, o medo da morte a "sufoca de medo" (M, p. 135). Em seguida, o medo dá lugar à reações que caracterizam uma quase entrega, uma quase capitulação: "Eu" sente-se "morta de cansaço" (M, p. 62) e "começa a tremer" (M, p. 158). A partir daí, dá-se início a um processo de destruição não somente psíquico, mas também corporal. A figura "Eu" escreve: "não posso mais dormir" (M, p. 263) e está "pele e ossos e não pode manter-se em pé" (M, p. 163). Por último, ela começa a perder qualquer tipo de controle, está "totalmente emudecida" (M, p. 254) e teme estar "perdendo a razão" (M, p. 158). "Eu" teme perder o controle: "Preciso cuidar para que não caia com o rosto sobre a chapa do fogão, para que não me mutile, não me queime" (M, p. 269). A doença da figura feminina "Eu" é provocada claramente por uma acentuada divisão de personalidade, em que é possível seguir os passos que levam à destruição: primeiramente "Eu" sente-se agredida por algo externo a ela, o que se expressa na forma dos medos; em um segundo passo, "Eu" sente que a ameaça está dentro dela, é ela mesma; e, por fim, se dá o assassinato.

Em *Malina*, constata-se uma crescente perda de comunicação, por parte da figura feminina "Eu", que pode ser observada nas cartas, nos telefonemas, nos quase diálogos com Malina e Ivan. Nas cartas, "Eu" não se identifica, assinando como "uma desconhecida". Se por um lado há necessidade de contar, o que se evidencia pela quantidade de cartas e pelas conversas com Malina, por outro lado percebe-se a dificuldade da personagem em articular-se, em expressar-se. As frases soltas, as idéias dispersas revelam uma comunicação marcada pela emoção. Há uma negação desse tipo de expressão por Malina e Ivan. Ivan não entende e critica a forma como "Eu" se expressa: "Que há com você, por que está com esse sorriso tão imbecil?" (M, p. 62). "Eu" acha que nunca poderá contar algo a Ivan sobre ela (Cf. M, p. 39). Até que ela "emudece totalmente". "Eu", apesar de ser escritora, após ter a sua estória criticada por Ivan – que lhe pede para escrever uma estória alegre, com final feliz (Cf. M, p. 43) – negligencia sua carreira, mal consegue escrever as cartas e seus diálogos com Ivan são povoados de "meias frases" (M, p. 29).

Bachmann compõe sua escrita, utilizando intesivamente adjetivos e substantivos, que apontam para sintomas e estágios de uma doença, uma estória de sofrimento e medo psíquico e físico das figuras femininas centrais em *Malina, Der Fall Franza* e *Requiem für Fanny Goldmann.* Em um primeiro plano, a doença da figura "Eu", em *Malina*, é compreendida dentro do espaço do psíquico, dos sentimentos e do imaginário. Essa doença pode ser lida, em um segundo plano, através da ótica social na qual se inscrevem nas práticas cotidianas as relações de razão e dominação. Fazendo referência ao entrelaçamento desses dois planos, Weigel interpreta a frase final de *Malina,* "Foi um assassinato", como a penetração do espaço do real no espaço do imaginário do romance[21]. A fala feminina, que sempre ameaça ser sufocada, aparece no Projeto em metáforas de desaparecimento, engolimento, apagamento e afundamento.[22]

A ordem patriarcal - incorporada sobretudo pelo pai, o "terceiro homem", que aparece quase como um protótipo do pai da família patriarcal – condena a figura feminina à perda da fala: ele domina a família na seqüência de sonhos de "Eu" que se lembra dos seus tempos de juventude. Os sonhos revelam uma violentação da filha pelo pai. O violento incesto vem acompanhado de uma interdição: "Eu" é proibido de falar no assunto. Nessa experiência de violência patriarcal e de poder está situado o início da perda da fala feminina pela proibição da fala[23].

G.H. contrapõe-se à ordem patriarcal, da eternidade paterna, e se aproxima do tempo-espaço da vida e do presente. Ela decide-se pelo vivo até pelo preço da idéia da vida eterna. Ela prefere viver no momento do presente.

Entende, morrer eu sabia de antemão e morrer ainda não me exigia. Mas o que eu nunca havia experimentado era o choque como o momento chamado "já". Hoje me exige hoje mesmo. Nunca antes soubera que a hora de viver também não tem palavra. A hora de viver, meu amor, estava sendo tão já que eu encostava a boca na materia da vida. A hora de viver é um ininterrupto lento rangido de portas que se abrem continuamente de par em par. Dois portões se abriam e nunca tinham parado de se abrir. Mas abriam-se continuamente para — para o nada?" (P, p. 93)

Assim, G.H. retorna ao espaço de vida, ao hoje, que "Eu", em *Malina*, não podia encontrar mais. Essa revitalização da vida, ela consegue através do contato com a matéria, comendo da "fruta proibida" como recorrência ao pecado original.

"Eu", na sua função de escritora, incorpora o conceito da síntese entre a vida e a arte em *Malina*. "Eu" quer escrever um livro bonito, um *Exsultate Jubilate*, que dê felicidade aos seres humanos; a vida ardente devia tornar-se uma escrita inflamada. Mas "Eu" já carrega dentro de si a destruição, gerando maneiras diversas de morrer – *Todesarten*. Encontramos o conceito do enlace íntimo entre a arte e a vida também na obra de Clarice. "Avec ma main brulée, j'écris sur la nature du feu"[24] cita "Eu" – Flaubert – em *Malina.* Antes de reconhecer a natureza do fogo, e poder escrever sobre ele, é preciso ter queimado a própria mão.

O enlace íntimo de arte e vida, autobiografia e ficção, e mais a exigência diante da arte de querer o máximo dela, evidentemente só se realiza pela representação do desequilíbrio interior.

O não-real, o imaginário e o espiritual são muito mais reais, em *Malina*, do que a própria realidade que só se manifesta, na visão de "Eu", de maneira bastante transformada. Esse processo não só é tematizado mas também se reflete na estrutura narrativa como, por exemplo, na montagem de vários tipos de textos como sonhos, contos de fada, cartas, entrevistas e passagens parecidas com a ópera. Nada disso é coincidência mas, sim, conceito estético.

Para "Eu" – escritora – viver e escrever são uma unidade existencial. Do seu amor para Ivan "o livro bonito" deve nascer[25]. Mas depois de ter trabalhado a sua memória, depois de um processo de conscientização, durante o qual ela perdeu tanto o seu amor como o seu 'eu', este mesmo 'eu' tem que deixar os seus planos de escrever o livro. Como última conseqüência ela não só perde a capacidade de escrever, mas também a vida, ela desaparece – em um ato de auto-extinção – em um muro: "um eu acaba-se narrando."

A mimese do endurecido e alienado[26], segundo Adorno, constituinte da arte moderna, encontra aqui a sua última realização: "Eu", na procura da sua própria identidade, torna-se um "não-eu". Ingeborg Bachmann, porém, não desiste da salvação da vida e da arte. A personagem *Malina* – o alter ego, o "outro" – sobrevive e compromete-se a terminar as histórias de "Eu".

As dificuldades deste romance baseiam-se nos processos interiores de "Eu". Os conflitos na vida do 'eu' feminino, como escritora, estão ligados transparentemente aos problemas da sua produção artística. A polaridade intrapsíquica, entre feminino e masculino, refere-se ao contraste sociocultural e histórico entre homem e mulher.

Malina, que representa a superioridade do espírito e a objetividade artística, revela-se no romance como elemento do princípio da trindade patriarcal, cujas outras partes são Ivan, o namorado de "Eu", e o pai dela.

No terceiro capítulo do romance, *Malina* insiste em acelerar tudo. O que significa derrota e queda, para o "Eu" feminino, para ele é aceleração na criação de arte, alcançando a referência pura na obra de arte, da qual Rilke diz: "Malina: [...] An der richtigen Stelle hast du nichts mehr zu wollen. Du wirst dort so sehr du sein, daß du dein Ich aufgeben kannst. Es wird die erste Stelle sein, auf der die Welt von jemand geheilt ist"[27].

Malina não argumenta de maneira diferente do 'eu' lírico na poesia de Rilke, a partir da posição certa na qual o 'eu' funde-se na arte e deixa de existir. Na obra literária de Ingeborg Bachmann, a voz de "Eu" enuncia-se cada vez mais fortemente, negando o discurso estético objetivo da obra de arte. Irreconciliável, a vida extinta é lembrada como preço de criar uma obra de arte. A última frase em *Malina* – "Foi assassinato." (M, p. 270) – resume rigorosamente a grande variedade de maneiras de morrer que "Eu" tinha sofrido até chegar à posição certa.

Na aproximação de sua vida neutra à vida da barata, Lispector concentra na sua escrita do outro, ao exprimir a sua fala lamentosa, saudosa e enfurecida, limite da experiência humana:

> 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 inegávelmente uma verdade anterior de nossas palavras, aquilo era inegavelmente a vida que até então eu não quisera. — Então — então pela porta da danação, eu comi a vida e fui comida pela vida. Eu entendia que meu reino é deste mundo. E isto eu entendia pelo lado do inferno em mim. Pois em mim mesma eu vi como é o inferno (P, p. 144).

Quando G.H. abre as portas da danação com suas palavras, ela quer dar palavras ao espaço que não tem lugar na palavra paternal. O homem na sua duplicidade, com o seu lado vivo infernal, é expulso do seu espaço de amor-vida. Na palavra decide-se a opção pelo contato apaixonado. Com isso, pode-se explicar a impossibilidade de "Eu" encontrar a síntese entre vida, escritura e amor que se baseia – em contraste com G.H. – na sua luta de apanhar a palavra paternal. "Eu", compreendendo-se como personagem dupla, já é separada do seu outro lado e também de si mesma. Partindo de algo que não conhece, a palavra, G.H. diz: "Seremos a matéria

viva se manifestando diretamente, desconhecendo palavra, ultrapassando o pensar que é sempre grotesco" (P, p. 207). Ela quer voltar novamente à palavra através da escrita. "Eu", em *Malina*, quer se despedir de tudo que não se manifesta na palavra amorosa. E isso corresponde à sua extinção como corpo vivo. Ela segue a palavra paternal de amor, combatendo a ira que busca um mundo antes da palavra. A palavra paternal incorpora e domina tudo. Lispector, no entanto, tenta abrir sua escrita àquilo que transcreve a palavra paternal e a faz invisível. Ela não quer vencer apanhando dessa fala, tendo a opção de fracassar: "Nem todos chegam a fracassar porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de poder cair - só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construído toda uma voz" (P, p. 211). Ela fala da alegria de perder-se, não vivendo da palavra da vida: "Frui-se a coisa de que são feitas as coisas – esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi – o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno" (P, p. 121). A forma da sua escritura "[...] contorna o caos, uma forma dá construção à substância amorfa – a visão de uma carne infinita é a visão dos loucos" (P, p. 11). O que G.H. quer alcançar é "a tentação do prazer". "A tentação é comer direto na fonte. A tentação é comer direto na lei. E o castigo é não querer mais parar de comer, e comer-se a si próprio que sou matéria igualmente comível. E eu procurava a danação como uma alegria. Eu procurava o mais orgíaco de mim mesma" (P, p. 153).

Escrevendo, tanto Lispector como Bachmann, continuam à procura de renascer e de renovar a vida. Para Lispector isso significa um contato recorrente com o terrivelmente vivo, enquanto para Bachmann significa um vencer, às vezes afirmativo e às vezes questionável.

Há vários momentos de utopia no romance *Malina* que se destacam através de itálicos. Eles nascem no contexto de experiências vividas pela protagonista de uma felicidade utópica. Os fragmentos do "livro bonito" correspondem à experiência vivida do "Eu" – escritora –, sendo um estado no qual se pode viver uma vida estupenda e ser capaz de escrever na admiração na qual vida, trabalho e amor sintetizam-se.

A libertação, na utopia literária do "livro bonito", significa renunciar à dominação da natureza, restituir o secreto às coisas, sublimar a exploração capitalista. Os aspetos de sentido do culto ritualizado como revelação, pureza e salvação devolvem a dignidade inviolável aos homens e às coisas:

Enquanto "Eu" sonha com a síntese entre beleza e liberdade do homem, G.H. muda o seu conceito de beleza na sua iniciação. Ela sente-se liberada da sua exigência exclusiva. Ela percebe que não receia mais a falta de estética: "Quanto eu devia ter vivido presa para sentir-me agora mais livre somente por não recear mais a falta de estética" (P, p. 19). E mais adiante ela diz:

> Não quero a beleza, quero a identidade. A beleza seria um acréscimo, e agora vou ter que dispensá-la. 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. O Deus é maior que a bondade com sua beleza (P, p. 190f.).

Desejando a identidade, G. H. contrapõe-se a uma arte que se distancia do grandioso, do vivo que a cerca, por causa do medo: "É uma vida tão maior que não tem sequer beleza (P, p. 193). Ela nega a decisão pela palavra paternal completa, renunciando à beleza e dedicando-se ao feio e nojento. G.H. deixa-se tocar, tentando compreender a crueldade da matéria. "Porque também sei que em plano somente humano, inocência é ter a crueldade que a barata tem consigo própria ao estar lentamente morrendo sem dor"(P, p. 185).

A figura de "Eu" procura a experiência ritualizada na sua relação amorosa com Ivan de maneira que reconstitui o tabu, do sacra contra o profano, como proteção à profanação mortal da vida.

G.H. procura o rito da vida através de um amor "[...] tão grande que não resistirei à minha vontade de entrar no tecido misterioso, nesse plasma de onde talvez eu nunca mais possa sair (P, p. 119) e que a aproxima à sua "divinidade humana" (P, p. 152) porque "o divino para mim é o real" (P, p. 201).

"Eu" despede-se do seu estado de ira e raiva por causa do amor por Ivan, enquanto G.H. aproxima-se de um estado no qual "[...] tem mais divergências" (P, p. 138). Quando uma pessoa é o próprio núcleo, ela é a solenidade de si própria e não tem mais medo de consumir-se ao servir ao ritual consumidor – "o rito é o próprio processar-se da vida do núcleo, o ritual não é exterior a ele: o ritual é inerente" (P, p. 139).

Malina e *Der Fall Franza,* as partes mais importantes do Projeto *Todesarten,* tocam-se na intenção de defender as experiências mágico-miméticas em uma linguagem que reduz os homens e as coisas a objetos trocáveis e exploráveis. Essas correlações, dentro das áreas semânticas

mágico-miméticas, também se refletem na relação estrutural desses romances tanto na construção dos capítulos, como na constelação dos protagonistas dessas duas obras.

Quando solicitada sobre o seu romance *Malina,* Ingeborg Bachmann se referiu ao capítulo que trata dos sonhos de "Eu" como sendo o centro do romance, ao qual se referem tanto a história de amor – "Feliz com Ivan" –, quanto o capítulo – "Dos fins últimos" – que trata da discussão sobre a obra de arte. Sem essa relação secreta com os sonhos não se revelam os dois capítulos mencionados. No capítulo dos sonhos concentra-se o teor histórico, tudo o que acontece de terrível no mundo de hoje[28]. Os sonhos, aparentemente privados, facilitam para a autora a concretização histórica do terrível em nosso tempo, aumentando incrivelmente a sua capacidade de imaginação. A própria Ingeborg Bachmann fala da série dos sonhos que mostram como e porque "Eu" já é tão destruída. Ela mesma se sentiu muito exposta, escrevendo contra essas experiências horríveis. Esse capítulo pertence uma das obras mais importantes da arte contemporânea, no sentido que tenta arrancar do silêncio os terrores sem nome da história do nosso tempo.

A importância do sentido histórico e estético do Projeto-*Todesarten* pode-se aproximar melhor, na sua leitura metafórica e na série de imagens semânticas, a uma travessia pelo Hades da nossa época. Apresenta-se também como testemunha lingüística de possibilidades de enunciação híper-expressiva do indizível, especialmente na parte central do romance, no "Traumkapitel", em que "Eu" tem que percorrer cada tipo de tortura, de deterioração e de aflição representados na figura do pai super-poderoso. Em *Malina* o que a sua sombra, e "alter ego", é capaz de fazer é salvá-la da queda física, psíquica e da auto-destruição. A violência do pai no sonho atira na diferença, no olhar diferente, na voz diferente do "eu" feminino. Nenhum outro gesto dela sente-se tão reprimido nas seqüências de sonho como o seu grito e quase nenhum desejo tão desiludido como aquele de ser ouvido. Como ato de resistência contra esse silêncio, ela tenta chamar sua mãe e sua irmã.

Além das correspondências com as séries de imagens do sufoco na areia e do desaparecimento silencioso no muro, podia-se também refletir aqui a situação do artista como foi vista pela autora Ingeborg Bachmann nas suas *Frankfurter Vorlesungen*[29], sobre a arte poética, falando da comunicação arriscada do artista com a sociedade. Nas suas considerações sobre as

condições de escrever, hoje em dia, transmite o medo de não se ser ouvido mais e não se alcançar mais ninguém.

O receio de Lispector, que as energias semânticas dos homens se pudessem perder, é dividido por Ingeborg Bachmann quando ela reflete, cada vez mais conscientemente, a intenção de conservar e manter essa potência semântica que se perde na comunicação de massa através de uma vida em segunda mão. Ela tenta escrever contra essa tendência destruidora na linguagem.

Walter Benjamin pensa que a potência semântica da qual os homens desfrutam para dar sentido ao mundo e para experimentá-lo foi mitificada e por isso devia ser liberada daquela mitificação – mas que essa potência não pode ser aumentada mas somente transformada.[30]

A narrativa e a constelação dos protagonistas dos romances *Malina* e *Der Fall Franza* integram o conflito da mulher que escreve, o problema autobiográfico da qualidade do autor e a noção de gênero na obra de arte. Esse momento muito subjetivo na obra de Bachmann, juntamente com uma tensão dilacerante entre o "Eu" feminino e o seu "alter ego" masculino, dá à sua escrita um tom radical na compreensão do conflito central da civilização patriarcal e a sua consolidação no mais íntimo do 'eu', que vai além dos conceitos da travessia pelo Hades de nosso tempo. Nenhum autor contemporâneo europeu expôs-se tanto na revelação das origens e conseqüências da destruição guerreira no próprio eu, como ela. Ninguém se expôs, completamente desprotegido na sua escrita, à violência para dar uma mensagem de resistência.

Bachmann acha que o emprego criminoso da língua não a destruiu porque a língua não foi danada em nível de *parole* (o nível sistemático da língua), mas só em nível de *langue* (o uso concreto dos sinais lingüísticos). Assim, surge a esperança da autora de que a língua possa ser liberada do silêncio de uma forma nova e enriquecida:

> Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsere, wenn man so will, reinsten Zustände! –, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solang Leben unsre Fortsetzung ist.[31]

A confiança de Bachmann na língua, que veio da terra de ninguém depois da guerra, baseia-se na convicção que o silêncio é a condição prévia de uma elevação espiritual e também

uma forma eficaz de resistência. Essas duas características juntas criam um silêncio autêntico e se distinguem do silêncio covarde.

Bachmann refere-se aqui a uma idéia de Wittgenstein: tudo depende do uso de uma metáfora, do contexto exterior da referência não do autor e nem da forma. A utopia que Bachmann esboçou baseia-se no conceito da intertextualidade. Na sua opinião todos os símbolos e metáforas podem ser reformulados e renovados e assim aumentam a riqueza da língua. As relações intertextuais entre as obras literárias também contribuem para o enriquecimento da língua. Bachmann integra as catástrofes políticas e históricas nas suas reflexões literárias.[32] Combatendo a resignação, ela conta com a força utópica que acha na voz humana que, apesar da sua imperfeição e contingência, é um fundamento vivo e também muito importante na sua busca da verdade:

> Auf diesem dunklen Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmenden Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wer würde da — wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt — nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme[33].

Seguir a escrita de Lispector e Bachmann significa seguir uma "magia negra" (P, p. 121) das palavras a que "Eu" teve que abandonar sendo vencida por Malina, quer dizer, dar espaço àquilo que não tem lugar na palavra paternal, escrevendo o presente – perder-se no presente constituído pelo eu e o vivo. É o espaço que se abre para G.H., na forma do quarto de empregada, e se fecha para "Eu", na forma de uma parede, onde ela desaparece para sempre.

Tanto Bachmann como Lispector imergem na vida interior de suas personagens e preocupam-se com o "estar no mundo" e a problemática da existência humana no universo, com a busca do relacionamento com o "outro" e com a impossibilidade de comunicar-se. As duas escritoras emanciparam o autor de sua identidade, em um trabalho de autenticidade no processo de criação. Devolveram o processo de desestruturação da narrativa tradicional, considerando as palavras como forças tradicionais. Refletindo a natureza da criação artística e as possibilidades da linguagem, elas propõem uma nova escrita-leitura. Escrever para elas é um processo de conscientização, um mergulho introspectivo e uma descoberta da verdade existencial.

Como diz G.H.: "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" (P, p. 212).

A trajetória de G.H. termina no silêncio e no vazio, na desistência da linguagem. Enquanto "Eu", em *Malina*, desaparece na parede, G.H. se despersonaliza, perdendo a sua dimensão humana para chegar a uma maior objetivação.

---

[1] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 1964.

[2] BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. In: KOSCHEL, Christine; VON WEIDENBAUM, Inge; MÜNSTER, Clemens (Orgs.). *Ingeborg Bachmann*. München; Zürich: Piper, 1978.

[3] KOSCHEL, Christine et alii. Op.cit. Daqui em diante será usada uma referência abreviada para a Edição das Obras: EO. As referências aos volumes e às páginas seguirão no corpo do texto.

[4] ALBRECHT, Monika e GÖTTSCHE, Dirk (Orgs.). Direção de Robert Pichl. *Ingeborg Bachmann. Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe*. Zürich: Piper, 1995. Werke I-V Daqui em diante será usada uma referência abreviada para a Edição Crítica: EC.

[5] Na Edição das Obras de 1978, os vários textos relativos ao Projeto somaram no total 563 páginas. Na Edição Crítica de 1995, os cinco volumes chegaram a 2.862 páginas.

[6] PAIVA, Beatriz Mariz Maia de. *Razão, dominação e resistência no Projeto Todesarten de Ingeborg Bachmann*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. p. 33.

[7] BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. Trad. Ruth Röhl. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 101. M: sigla a ser usada para indicar a obra *Malina.*

[8] VANDERBEKE, Birgit. Kein Recht auf Sprache? Der sprachlose Raum der Abwesenheit in *Malina*. In: WEIGEL, Sigrid (Org.). *Ingeborg Bachmann*. Müchen: Text und Kritik, 1984. p. 110.

[9] LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

[10] Cf. WALDMANN, Berta. *Clarice Lispector A paixão segundo C.L.* São Paulo: Editora Escuta, 1993. p. 72.

[11] Paixão vem de *passio* do latim que significa sofrimento.

[12] NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector.* São Paulo: Quíron, 1973. p. 50f.

[13] RODRIGUES, Selma Calasans. A paródia sacrílega e as máscaras da ficcionalidade em *A paixão segundo GH,* de Clarice Lispector. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 4, 1995, Rio de Janeiro. *Anais*, Rio de Janeiro: [s.e.], 1995. p. 169.

[14] Cf. SCHMITZ, Heike. *Von Sturm- und Geisteswut.* Königstein;Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 1998. p. 177f.

[15] Cf. WEIGEL, Sigrid. Zur Polyphonie des Anderen. Traumatisierung und Begehren in Bachmanns imaginärer Autobiographie. In: PATILLO-HESS, John e PETRASCH, Wilhelm (Orgs.). *Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte*, Wien, Wiener Urania, Schriftenreihe 3, p. 10, 1993.

[16] GUTJAHR, Ortrud. *Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur dialogstruktur literarischer subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns* Der Fall Franza Würzburg: Königshausen und Neumann, 1988. p. 39.

[17] BACHMANN, Ingeborg. "Gespräch mit veit mölter". In: STOLL, Andrea (Org.). *Ingeborg Bachmanns Malina*. Frankfurt; Main: Suhrlamp, 1992. p. 84

[18] _____. "Gespräch mit Ilse Heim", In: STOLL. Op. cit. p. 97.

[19] Idem.

[20]
Cf. Comentário em VANDERBECKE, Birgit. "Kein recht auf sprache? Der Sprachlose raum der abwesenheit in *Malina*. In: WEIGEL, Sigfud (Org.). *Ingeborg Bachmann*. München: Text und Kritik, 1984. p. 118. "[...] o curto trabalho de Irigaray *Der Spiegel, von der anderen Seite,* é [...] tão surpreendente, porque nele encontram-se, encenados de forma semelhante, vários motivos de *Malina:* as estruturas de espaço, a função do telefonema, o fogo, a transformação em gelo, a petrificação, o encarceramento, o muro, a parede e [...] o espelho."

[21]
WEIGEL. Op. cit. p. 11.

[22]
HÖLLER, Hans. *Ingeborg Bachmann. Das werk. Von den frühesten Gedichten bis zum todesarten – zyklus*. Frankfurt; Main: Athenaüm, 1993. p. 238.

[23]
Cf. VANDERBEKE. Op. cit. p. 109.

[24]
KOSCHEL, et alii. Op. cit. p. 95.

[25]
Cf. GRIMKOWSKI, Sabine. *Das zerstörte Ich*. Würzburg: Verlag Königshausen, 1992. p. 82.

[26]
ADORNO, Theodor W. *Ästhetische Theoria*. Frankfurt: Von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, 1980, p. 39.

[27]
BACHMANN, Ingeborg. *Malina*. p. 313. Werke III.

[28]
Cf. HÖLLER Op.cit. p. 274.

[29]
BACHMANN, Ingeborg. *Frankfurter Vorlesungen*.

[30]
HABERMAS, Jürgen. Bewußtmachende oder rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins. In: UNSELD, Siegfried (Org.). *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt; Main: Suhrkamp, 1972. p. 202.

[31]
BACHMANN Op. cit. p. 60.

[32]
LARCATI, Arturo. "Am Nullpunkt der Literatur". *Moderne Sprachen*, n.46/1, p. 253. 2002.

[33]
BACHMANN, Ingeborg. p. 62. Werke IV.