

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS.
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

DENISE MITIKO SINTANI

A PAIXÃO SEGUNDO G.H. E O LEITOR IMPLÍCITO

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de pós-graduação de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras, e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

São Paulo
2011

RESUMO:

A Paixão segundo G.H., intensamente analisada como obra importante da denominada Terceira Geração Modernista, sob diversos prismas – filosófico, formal, psicanalítico e histórico – condiz com um momento contemporâneo contundente que expressa alto grau de individualismo, alienação e fragmentação em todos os campos. Desenvolve-se aqui uma investigação sobre a estruturação dessa obra, tendo em vista as estratégias de interlocução criadas pela autora, e o receptor implícito nessa estruturação, em consonância com a teoria do efeito estético elaborada por Wolfgang Iser, que também dialoga com outras teorias envolvendo a configuração do texto ficcional e seus respectivos interlocutores que se encontram embutidos na estrutura das obras. Para tanto, apresenta-se a fortuna crítica relacionada principalmente a interpretações da experiência de fusão – sujeito/outro/linguagem – articulada à forma como essas interpretações preenchem as indeterminações produzidas na obra, bem como à tentativa de configurar o efeito da experiência da personagem no leitor contemporâneo. Daí decorre a investigação sobre o projeto literário do Modernismo Brasileiro no contexto da literatura ocidental, expresso na obra em questão, tendo em vista seu aspecto humanizador.

Palavras-chave: *alienação, literatura, Clarice Lispector, leitor, leitura, efeito estético.*

Abstract: *A Paixão segundo G.H.*, extremely studied as an important work of Third Modernist Generation, under several point of view – philosophical, formal, psychoanalytical and historical – was wrote in a historical context which expresses high bourgeois subject individualism and alienation over every instances. It is developed in this work an investigation about the structure of this Clarice Lispector literature, according to the interlocution strategies which are created by the author and to its implicit reader. Therefore this work aims to present the Brazilian critical baggage about the subject/other/language fusion experience articulated to the way how that interpretations fit the indeterminations which are produced in the text, according to Wolfgang Iser theories with others critics authors who purpose the esthetic effect theories, also considering the effects of the character experience over the contemporary reader. Besides, this work intend to discuss the Brazilian Modernism literary project presented in *A Paixão segundo G.H.* inserted in the modern context also in the general occidental literature evolution.

Key-words: *subjectivism, alienation, Clarice Lispector, reader, reading, esthetic effect.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador prof. dr. João Adolfo Hansen, pela oportunidade tão valiosa concedida de poder colocar minhas ideias;

À professora dra. Yudith Rosebaum, pela disponibilidade, gentileza e incentivo;

Ao professor dr. Jaime Ginzburg, pela disponibilidade e valiosas orientações;

À professora Maria Celeste de Souza, pelos diálogos a que se disponibilizou com tanta generosidade;

À Valéria Abatemarco, que me ajudou a descobrir meu caminho nas Letras;

Ao meu querido amigo Demerval Ferraz de Arruda Junior, que fez e faz parte importante da minha formação como ser humano,

À minha família que, mesmo não compartilhando nem compreendendo meus propósitos, nunca me desamparou,

A todos que acreditaram que este trabalho se tornaria real.

ÍNDICE

Introdução	pg.1 a 8
Capítulo 1	pg. 9 a 82
Capítulo 2	pg. 83 a 114
Considerações finais	pg. 115 a 119
Bibliografia	pg. 120.

Introdução

A reflexão estimuladora de minha pesquisa teve sua origem particularmente no gosto pessoal de diversas e constantes leituras dos contos de Clarice Lispector, tendo como iniciação as obras *Laços de família* e *A Legião estrangeira*. O conto “O ovo e a galinha”, em especial, atraiu minha atenção com seus violentos oxímoros e o modo como a autora maximiza a combinação de palavras, produzindo a real impressão de que elas se adiantam ao pensamento, tal qual o narrador de *A hora da estrela* afirma. Construções como “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. – A lua é habitada por ovos.”¹ causam-me, ao mesmo tempo, uma espécie de admiração, incômodo e o já conhecido estranhamento. O mais intrigante dessas leituras é a experiência da compreensão instintiva que se desenvolve, antes mesmo de me aventurar em uma tentativa de análise mais formal do objeto – como já havia experimentado na Graduação do curso de Letras da USP– que sistematizasse essa espécie de identificação primeira com aquilo ali expresso. Luciana Stegagno Picchio, citada na tese de doutorado de Emília Amaral², bem o diz:

...a página pega-nos como uma droga, uma súbita alegria no corpo todo, por simpatia, sintonia, revelação. Outras vezes queremos recusá-la como um prato demasiado gorduroso, álcool puro sem base material.³

Assim, após algumas experiências de análises dos textos de Clarice Lispector na Graduação, deparei-me com uma renovada leitura de *A Paixão segundo G.H.*, cuja estrutura narrativa em muito se assemelha ao conto de *A Legião estrangeira*: a mesma experiência vertiginosa de alteridade e desconstrução do sujeito, tendo em vista o objetivo, beirando a angústia, de buscar o núcleo (o ovo) de uma existência, que, por sua vez, é negada e retomada em meio a paradoxos desestabilizadores, mas profundamente tocantes, caso o leitor se aventure a acompanhar a fusão entre o sujeito e o outro.

Em um segundo momento, nos trabalhos em sala de aula, convívio familiar e social e outros de cunho cotidiano, o papel da literatura na vida do ser humano, bem como de outras

¹ In: Lispector, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro, 1999, pp.46

² Amaral, Emília. *O leitor segundo G.H.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2005, pp. 73.

³ Picchio, Luciana Stegagno. “Epifania de Clarice”, *Remate de Males*, 9, 1989 (revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/Unicamp. –org. Berta Waldman e Vilma Arêas).

expressões artísticas, era colocado em questão. Entre os vários pontos de vista de pessoas de diversas áreas profissionais ou grupos sociais, aquele que mais me causava inquietação consistia na idéia de literatura enraizada no senso comum que, segundo Antonio Candido, vem da formação colonial do país: a “tradição de auditório”, que sugere fácil entendimento pelo ritmo predominantemente oral, de textos que adotam tal estrutura, prejudicando a “formação de um estilo realmente *escrito para ser lido*”⁴. *A Paixão segundo G.H.* contrapõe-se a essa tradição de forma inusitada, pela qual que se articulam elaborações ora potencialmente *escritas para serem lidas*, ora configuradas em intenso diálogo entre a personagem e o interlocutor emblemático, ou com o leitor suposto, por meio da concomitante experiência de (des)subjetivação. Neste trabalho, pretende-se analisar essa escritura potente sob a luz da fortuna crítica que, já na época da publicação, reconhecia na obra esse aspecto do experimentalismo da linguagem de Clarice Lispector.

Ainda na Graduação, houve leituras críticas envolvendo estudos de Fredric Jameson⁵ sobre o fenômeno da “crise de figurabilidade” na realidade histórico-social pós-moderna que contribuiu para a diluição da função da literatura como crítica da vida administrada. O crítico norte-americano, discípulo de Erich Auerbach, já em sua dissertação de mestrado no final dos anos 1950, defendia a análise da forma literária circunscrita à história. Sua afinidade com a Nova Esquerda e pesquisas que fiz acerca da crítica cultural marxista discutida pelos integrantes da Escola de Frankfurt levaram-me aos pressupostos teóricos de Theodor Adorno e Walter Benjamin, cujas linhas de pensamento se voltam para a configuração do contexto social e cultural do pós-guerra, em que o sujeito moderno começa a lidar com uma nova realidade transformada. Dessa realidade decorrem as críticas dos filósofos acerca das expressões culturais do Alto Modernismo que, circunscritas à história, dão a tônica para análises do contexto da época, bem como subsídios teóricos para configurar o sujeito inserido nele.

A realidade do Modernismo brasileiro apresenta características particulares que divergem e se distanciam do contexto europeu ou norte-americano em muitos aspectos, principalmente no que tange ao momento histórico do pós-guerra. Este trabalho tenta analisar o alcance da obra de Clarice Lispector como significativa representante da literatura brasileira tendo em vista especialmente essas particularidades, além das possíveis relações com todo o contexto, externo ao Brasil, da literatura moderna, o que inclusive poderá justificar seu valor e

⁴ Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. SP., Cia. Editora Nacional, 1964, p. 74

⁵ Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo - a lógica cultural do capitalismo tardio*. SP, Ed. Ática, 2006.

sua permanência, mesmo em momento histórico, como hoje, tão diverso do Modernismo brasileiro.

Das relações que se estabelecem entre esses estudos e minhas reflexões decorre a principal questão sobre *A Paixão segundo G.H.*: quem é esse sujeito desse texto da literatura brasileira, protagonista de uma experiência tão profunda de desmoronamento, qual é o sentido do que ele diz e para quem? G.H. constitui ou representa realmente um lugar social específico? A fortuna crítica apresentada neste trabalho fornecerá interpretações feitas de diferentes pontos de vista a respeito desse sujeito e de sua experiência aterradora, pelas quais se espera chegar a uma possível configuração do que representa a personagem e seu significado para a literatura brasileira, juntamente com o experimentalismo da linguagem que a constrói e desconstrói. Além disso, podem-se possibilitar novos caminhos de análise para releituras, tendo em vista, inclusive, sua permanência e seu significado para a situação dita pós-moderna.

Pressupondo o domínio da cultura pela indústria cultural de massa, a perda de historicidade e a fragmentação ideológica da situação discutida por Adorno⁶, a (des)construção da personagem G.H., no decorrer da “travessia” pela qual teríamos de nos desfazer da “terceira perna”, pode ser lida como uma crítica à alienação do indivíduo burguês sustentada por esse mundo, cuja origem, de acordo com Jameson, deu-se na era da divisão do trabalho *taylorista* que, por sua vez, tornou-se hegemônico com a tecnologia e o apogeu da linguagem referencial do discurso científico. Na lógica do capital, houve a disjunção entre o signo e seu referente, o que Jameson chama de *reificação*. A personagem G.H., no início de seu relato, como se demonstrará, apresenta-se reificada, estruturada sob camadas de representações alienadas que a compõem e integram no mundo burguês. Seria insuficiente uma análise que se limitasse a essa abordagem, se for levada em consideração a experiência limite desse sujeito reificado, que abrange muito mais do que a crítica à alienação do indivíduo, recorrente na literatura moderna. G.H. tem uma experiência de alteridade radical, o que inclui seu destinatário, cujas marcas no texto serão analisadas detalhadamente. Além da busca com que esse sujeito se depara, cujo objetivo será analisado, ocorre na construção e desconstrução de G.H. um questionamento, igualmente angustiado, sobre a linguagem e a ficção literária. As construções inusitadas nos fazem repensar as construções da linguagem tão solidificadas quanto a personagem G.H. antes de seu confronto com a barata.

⁶ Adorno, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo, Ed. Paz e Terra, 2006.

A Paixão segundo G.H., obra prima do alto modernismo, conforme fortuna crítica da época (década de 1970), até leituras das décadas de 1980 e 1990, que neste trabalho serão analisadas, teve interpretações que convergem para a busca angustiante da narradora do suposto núcleo subjetivo e humano latente nas camadas do simulacro. A massa branca da barata apresenta, nas interpretações da fortuna crítica, esse núcleo imemorial e pré-verbal. Um fato corriqueiro no cotidiano de uma personagem reificada pode incitar questionamentos que remetem o leitor, seduzido pela linguagem dramática, ao incômodo da desacomodação. Tal confronto, desencadeado por um fato circunstancial, incita questionamentos sobre a relação entre o ser e o outro, que vão além da crítica à sociedade contemporânea alienada e massificada.

Dessas leituras, configurou-se de modo mais consistente a formulação de minhas inquietações. Pretendo aprofundar meus estudos em torno da compreensão do aspecto humanizador da literatura – especialmente a de Clarice Lispector – como experiência de desmoronamento das camadas que constituíam G.H., essa personagem tão complexa, como sujeito reificado. Isso certamente contribuirá para a abertura de caminhos a reflexões sobre o malestar que acomete o sujeito moderno. Compreender como o sujeito G.H. marca a literatura brasileira, nas circunstâncias que o envolvem, em uma situação de transformações sociais e culturais advindas de experiências que marcaram a história da humanidade, como a Segunda Guerra, por exemplo, assim como acompanhá-la na travessia, enveredando pelas construções inesperadas e insólitas, pode contribuir para uma melhor compreensão do sujeito, da literatura e do seu aspecto humanizador.

Quando foi publicado, em 1964, *A Paixão segundo G.H.* era um produto da alta cultura, como Theodor Adorno classificou textos modernos análogos em sua obra crítica *Notas de literatura I*⁷. Considerado literatura hermética no início de sua recepção, hoje o romance muitas vezes é lido como texto de auto-ajuda. Em consonância com a linha de pensamento da Escola de Frankfurt, ler *A Paixão segundo G.H.* ou outros textos do conjunto da obra da autora significa determinar a autenticidade da necessidade imemorial de narrar que, conforme a avaliação pessimista de Adorno, já não seria mais viável, pois não há mais experiências válidas para compartilhar num mundo dominado pela mercadoria. Compartilhar essa experiência fundamental de ir ao encontro da própria insignificância nesse mundo, de maneira que leituras conformistas ainda possam ser criticadas, seria uma experiência incômoda. Como afirma Jameson, se ainda é possível constatar em produções

⁷ Adorno, Theodor. *Notas de literatura I*. SP, Ed. 34-Duas Cidades, 2006.

cinematográficas inseridas em contextos visivelmente mercadológicos algum questionamento dessa ordem, também deve haver a possibilidade de uma experiência literária da era moderna que busque significação para o sujeito que se perdeu.

A forma desse romance propõe tal experiência de modo paradoxal. A narrativa que G.H. faz dela é construída mediante uma linguagem em constante processo de desconstrução. A todo momento, sua enunciação contrapõe ao que diz a alteridade que transforma o *eu* do narrador em algo que deixa de ser o que é no ato de dizer. G.H. focaliza a percepção da experiência na própria experiência do ato de narrá-la como o acontecimento particular do encontro consigo mesma e da sua posição social em um mundo no qual as posições estão diluídas como representações superficiais e desgastadas, reproduzidas por representações igualmente superficiais. Assim, *A Paixão segundo G.H.* estimula a investigação histórico-social, porque, antes da experiência em que a personagem prova a massa branca que escorre da casca da barata esmagada, evidencia a artificialidade do seu invólucro social, que a constitui como sujeito alienado e reificado:

A G.H. vivera muito, quero dizer,
vivera muitos fatos. Quem sabe eu tive de algum modo
pressa de viver logo tudo o que eu tivesse a viver para
que me sobrasse tempo de... de viver sem fatos? de
viver.⁸

Em sua auto- descrição, a personagem narradora evidencia a desvinculação de signo e referência da sua imagem de sujeito diluído na massificação. Como uma pessoa alheia a indagações existenciais, está recoberta por signos engessados que a situam:

Isto me situa? Sou agradável, tenho amizades sinceras, e
ter consciência disso faz com que eu tenha por mim uma
amizade apazível, o que nunca excluiu um certo
sentimento irônico por mim mesma, embora sem
perseguições.⁹

A identificação com um leitor contemporâneo seria fácil, pois a superficialidade do seu cotidiano é imediatamente adequada ao que hoje se denominaria um indivíduo comum. O mapeamento que aqui se pretende fazer sobre os procedimentos

⁸ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.25

⁹ *Ibid.*, p.24

narrativos que constroem a “travessia” da personagem G.H. pressupõe essa espécie de leitor contemporâneo conformado ao *status quo* do mesmo modo que a protagonista antes da experiência. O que *A Paixão segundo G.H.* teria a lhe dizer, em um primeiro momento, seria que realizar a “travessia” da leitura, refazendo os processos vividos pela personagem, poderia significar um distanciamento crítico da sua vida dominada.

Berta Waldman nos chama a atenção para a temática existencial predominante no conjunto da obra de Clarice Lispector no que tange aspectos como “autoconhecimento e expressão, existência e liberdade, contemplação e ação, o eu e o mundo”¹⁰. Suas personagens estão sempre em busca da experiência radical que as libertará da alienação das convenções sociais de uma vida mecanizada e destituída de humanidade. Essas experiências que vivem as personagens de Lispector frequentemente ocorrem na forma de rupturas do ritmo cotidiano por eventos corriqueiros, como a visão de um cego mascando chiclete, cujos efeitos se desdobram paralelamente à linguagem que desconstrói suas carapaças de sujeitos inseridos nas convenções da convivência civilizada.

Em *A Paixão segundo G.H.*, a experiência é extremada e é representada para o leitor de modo intensamente dramático pelos questionamentos acerca da linguagem que acompanham a vertiginosa travessia da personagem. Eis um dos aspectos humanizadores da literatura de Clarice Lispector, para quem a existência não pode ser separada do ato de escrever. Paradoxalmente, no conjunto da sua obra, observa-se a incessante busca pelo silêncio além das palavras, paralelamente à busca do que possa ser mais humano, ao alcançar o que é inumano.

Logo na primeira página da obra, na provocação intrigante e graciosa, a autora adverte o leitor, adiantando-se a ele:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada.

Aqueles que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar.¹¹

¹⁰ Waldman, Berta. *Clarice Lispector- A Paixão segundo C.L.* SP, Ed. Escuta, 1993, p. 106.

¹¹ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998.

Diante de um fato circunstancial e corriqueiro, o acaso leva a reificada personagem a se confrontar com a sua neurose, desumanização e alienação, bem como, simultaneamente, com a intensificação da busca de sua humanidade autêntica. A advertência, ao mesmo tempo em que o seduz, confere ao leitor a responsabilidade de estar ciente e atento, uma vez que, tendo iniciado a leitura, considerou-se pessoa de “alma já formada”.

Pretende-se aqui investigar *A Paixão segundo G.H.*, tida pela fortuna crítica como uma das mais notáveis obras da literatura moderna brasileira, pelo viés de seu aspecto humanizador. Nessa obra, a temática existencial do sujeito que desmorona para se reconstruir – “experiência dolorosa e difícil”, como em todos os romances e contos da autora – parece resultar no fracasso. Este repõe, no entanto, um sujeito reconstruído, novamente condicionado pelas convenções sociais e pela alienação, mas com a marca indelével e fugidia que o relato da experiência pôde promover. Berta Waldman ainda diz:

Em todos os romances, o contínuo deslocamento do texto de Clarice à procura da recuperação do pólo sensível da vida, do núcleo que reúne a participação de todos os seres e coisas que compõem a existência – o neutro – só é possível de ser expresso à sombra da palavra, na forma do vazio. Com isso, a mais significativa contribuição de Clarice para a literatura brasileira é ter tornado nossa língua mais afinada, mais flexível, mais expressiva.¹²

Além de Lispector, outros escritores modernos brasileiros, como Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, trataram da íntima relação da condição humana com a linguagem. Em um contexto em que o sujeito seja privado dela, sua condição humana toma os rumos da violência e da angústia. A literatura que torna a língua portuguesa do Brasil mais afinada e sensível contribui para constituir sujeitos mais humanizados e atentos à própria humanidade pulsante sob as camadas engessadas que os reificam. Para Clarice Lispector, a busca da existência autêntica se faz por meio da plenitude da palavra, o que implica ir além dela. Como Berta Waldman propõe com Octávio Paz: “toda palavra se resolve no silêncio”¹³

De acordo com a fortuna crítica que será analisada neste trabalho, desde os primeiros ensaios críticos produzidos na época de sua publicação até a crítica feita no século

¹² Waldman, Berta. *Clarice Lispector - a Paixão segundo C.L.* SP, Ed. Escuta, 1993, p. 103.

¹³ *Ibid.*, p. 123.

XXI, as interpretações do conjunto da obra não se esgotam nas releituras. Com o pressuposto de Bakhtin, que define a palavra como “produto ideológico vivo”, a narrativa da experiência em constante construção pela linguagem dramática que a estiliza pode, no mínimo, promover uma sensibilização do leitor, compartilhando sua inquietação com ele. A alienação do sujeito se solidifica, mas, “se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido”¹⁴.

¹⁴ Lispector, Clarice. “Os obedientes”. In: *A legião estrangeira*. RJ, Rocco, 1999, p. 80.

CAPÍTULO 1 – G.H. à luz da fortuna crítica

1.1 Estrutura de *A Paixão segundo G.H.*

A estrutura narrativa de *A Paixão segundo G.H.* evidencia procedimentos técnicos modernos, como a suspensão temporal, o monólogo interior, o fluxo de consciência, que contribuem, com o estilo particular da autora, para a complexidade da obra. Erich Auerbach abordou esses elementos nas narrativas modernas, articulando-os à situação histórica de sua produção para demonstrar que a marcante subjetividade efetuada por esses elementos condiz com sua situação histórica. Sua análise em *Mimesis*¹⁵ torna-se singular, à medida que envolve enfoques diferenciados em relação ao objeto analisado: a comparação de fragmentos paralelos de obras fundamentais da literatura ocidental, escolhidos segundo sua apurada percepção metonímica, desenvolve-se de modo a extrair dos mesmos considerações em que pesam aspectos formais e temáticos. Daí decorrem suas interpretações, de acordo com o procedimento hermenêutico por meio do qual delinea o contexto histórico, além das transformações estéticas que fazem perceptível a historicidade das obras no desenvolvimento da sua análise. A passagem do último capítulo de *Mimesis* sintetiza o método utilizado no decorrer do livro, podendo, assim, servir de exemplo e comprovar sua eficiência: desde a “cicatriz de Ulisses”, passando por análises de textos antigos, como o *Mystère d’Adam*, peça natalina de fins do século II d. C., possuidores de valor histórico, o autor tece a malha da evolução da literatura ocidental até os escritores modernos e seus novos procedimentos artísticos e projetos literários. Vale mencionar ainda que Auerbach arrisca prognósticos, baseando-se nas possíveis consequências dos contextos analisados para a literatura contemporânea.

Quanto à contextualização histórica, esta se dá exatamente a partir do momento em que se analisam principalmente os procedimentos narrativos. Retomando-se o primeiro capítulo de *Mimesis*, em que se faz a análise do fragmento da *Odisséia*, e o último – tratando do enfoque narrativo de escritores modernos, como Virginia Woolf – torna-se possível visualizar o grande movimento por que passaram as características da narrativa moderna, bem como situar ideologias e configurar a sociedade, a política e movimentos culturais de cada época dos textos analisados.

¹⁵ Auerbach, Erich. *Mimesis*. SP, Perspectiva, 2001.

Assim, na *Odisséia*, é possível observar por meio do procedimento analítico de Auerbach que a narração trata de acontecimentos elevados e somente sob essa perspectiva é que se configuram as personagens. Homero, hoje sabidamente símbolo da oralidade coletiva grega, apresenta, por meio de narração plana, uma “imitação séria da vida cotidiana”, através do “lava-pés”, na cena “a cicatriz de Ulisses”¹⁶. Após o delineamento das personagens – também planas, transparentes, de comportamentos lineares – enfoca a técnica da digressão em que Ulisses se remete à origem de sua cicatriz.

As narrativas modernas analisadas por Auerbach evidenciam procedimentos narrativos também utilizados em *A Paixão segundo G.H.* A análise de um trecho do capítulo de *Ao farol*¹⁷, de Virginia Woolf, intitulado “A meia marrom”, ocupa-se de uma cena corriqueira do cotidiano figurada nele: medir o tamanho de uma meia. No fragmento de literatura moderna tem-se uma estruturação totalmente diferenciada, em termos de características centrais de narrativa, se é comparada à “cicatriz de Ulisses”. Em Homero ocorre uma digressão cuja percepção temporal se faz nítida, sem segundos planos: Ulisses se remete à lembrança da origem de sua cicatriz por meio de uma segunda fase de narração que se segue à primeira, ordenada de acordo com os objetivos de esclarecimento da situação, fornecendo claramente ao ouvinte mais informações acerca da própria cicatriz – único propósito da digressão – além de apresentar mais um episódio narrativo em que não são revelados conteúdos interiores da psicologia de personagens. O que mais ressalta é a configuração da coletividade, expressa por uma voz narrativa única, seja no estilo do narrador, seja na figura do herói épico. Homero focaliza os acontecimentos elevados que se evidenciam com personagens que se inserem neles. O monólogo interior em “A meia marrom”¹⁸, por sua vez, se dá no trivial, o que demonstraria a fusão de subjetividade/objetividade da vida cotidiana. Inicia-se a exploração do psiquismo individual cujos procedimentos de análise nos remetem a termos hoje conhecidos como “memória involuntária” ou “fluxo de consciência”, também extremamente explorados em análises do conjunto da obra de Clarice Lispector. Nesse caso, o procedimento narrativo efetua uma intensificação psíquica. Na digressão de Virginia Woolf, a torrente de pensamentos em forma de discurso indireto livre se potencializa e, determinando diversos planos narrativos, dá outra dimensão à temporalidade. Como Auerbach observa, no fragmento de *Ao farol*, forma-se um mosaico de narrativas que vão se entrelaçando e sobrepondo, tendo como origem única a

¹⁶ Auerbach, Erich. *Mimesis*. SP, Perspectiva, 2001, p.1

¹⁷ Woolf, Virginia. *Ao farol*. RJ, Ediouro, 1993.

¹⁸ *Ibid.*, p.471.

exploração de um fato trivial: a medição da meia na perna do garoto James. Desse ponto decorrem investigações psíquicas e descrições principalmente subjetivas, sob o ponto de vista da personagem. Tal perspectiva revela uma representação pluripessoal da consciência de um narrador dotado de extrema complexidade em termos de construção. Ao contrário de Homero, em que se verifica transparência e uma consciência unívoca, o fragmento de Virginia Woolf dissolve com tal perspectiva a realidade objetiva exterior. Desse modo, a temporalidade narrativa não mais se desenvolve de maneira plana. Agora, a percepção do tempo se dilui em meio à estratificação temporal que também se observa nas obras de Proust. Daí, tornam-se possíveis as leituras contextuais: a percepção das transformações da voz coletiva do modo narrativo de Homero ao individualismo psíquico decorrente da crescente dissolução do mesmo ao longo dos tempos é a base do prognóstico de Auerbach a respeito das conseqüências dessa evolução na literatura. Elas implicam uma tendência universal de tornar mais e mais complexa a percepção individual e/ou coletiva. O procedimento narrativo aplicado *A Paixão segundo G.H.* segue o mesmo princípio, sendo intensificado, contudo, pela dissolução da realidade exterior que se faz paralelamente à construção (ou desconstrução) da própria estrutura narrativa, por meio da linguagem que se experimenta e se esgota, ao mesmo tempo em que se transforma, resultando – e se renovando – nos paradoxos desestabilizantes, nas metáforas insólitas.

Em *História concisa da literatura brasileira*¹⁹, texto da década de 1970, Alfredo Bosi chama a atenção para a particularidade de *A Paixão segundo G.H.* no que tange à evolução do procedimento narrativo do monólogo interior e fluxo de consciência. Após fazer um panorama de autores contemporâneos que recorrem a essa técnica narrativa com bons resultados expressivos, singulariza a ficção de Clarice Lispector ao considerá-la, desde o primeiro romance até os últimos – *Perto do coração selvagem*, *Uma aprendizagem ou O Livro dos prazeres* – a mais inovadora, no contexto da literatura moderna, pela abstração e complexidade da estrutura narrativa. Para Bosi, os contos e romances da autora apresentam uma “exacerbação do momento interior que, a certa altura de seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise”²⁰. Daí decorre que, para o crítico, autores contemporâneos, como Osman Lins, haviam experimentado a complexidade da literatura intimista, inclusive superando o que Bosi chama de “nível psicológico” com a “tensão metafísica”²¹. Clarice Lispector, contudo, ao constituir o objeto não mais sob o aspecto convencional, em que é

¹⁹ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. RJ, Ed. Cultrix, 1987.

²⁰ *Ibid.*, p.479.

²¹ *Ibid.*, p.477.

independente do sujeito, mas como objeto para o qual o sujeito se volta como “algo-que-existe-para-o-eu”²², supera o nível psicológico e dá o salto para o metafísico. De acordo com Bosi, esse salto é amadurecido e mantém as conquistas formais da autora desde os primeiros contos e romances. Dessa forma, *A Paixão segundo G.H.*:

...é um romance de educação existencial. Nos livros anteriores Clarice Lispector se abeirava do mundo exterior como quem macera a afetividade e afia a atenção: para colher atmosferas e buscar significações raras, mas ainda numa tentativa de absorver o mundo pelo *eu*. O monólogo de G.H., entrecortado de apelos a um ser ausente, é o fim dos recursos habituais do romance psicológico.²³

O estilo de narrar inova a técnica do monólogo interior, pois, como Bosi demonstra, entrega-se ao fluxo de consciência e opera com metáforas surpreendentes, além de romper com o enredo factual em que um drama é dividido em etapas. Cada pensamento desenvolvido no monólogo abrange todo o drama, configurando, portanto, uma “obra aberta”, sem início nem fim definidos; a definição de tempo dilui-se na corrente da consciência como abertura ao passado da memória e ao futuro do desejo²⁴.

Ainda de acordo com o crítico, o confronto com a barata, bem como a ingestão de sua massa branca, constituem a fusão da identidade humana da narradora com o mundo-objeto em uma experiência de superação extrema da repugnância que vem justamente do *eu* civilizado. Por isso, é sofrimento, que Bosi aproxima do termo místico “iluminação”²⁵, uma vez que, por meio do despojamento da casca-simulacro, G.H. funde-se à barata, igualando-se a ela pelo contato com o que é abjeto e alcançando um novo sentido de realidade. Com a ingestão da massa branca da barata, ocorre o reconhecimento da integração do eu e do Outro, cuja transfiguração resulta em um único Ser do qual ambos fazem parte. Bosi ainda menciona a significação da obra, no contexto moderno, como sintoma das inúmeras crises dessa era. A crise do sujeito burguês, envolvido por contradições existenciais que não mais encontram solução ou repouso na narrativa intimista, mas na busca consciente daquilo que transcenda o individual, como essa fusão com um suposto núcleo ancestral e

²² *Ibid.*, p.479.

²³ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. RJ, Ed. Cultrix, 1987, p.479.

²⁴ *Op.cit.*

²⁵ *Ibid.*, p.480.

imemorial. A crise da narrativa – já mencionada por Adorno na situação mundial depois da Segunda Guerra e promovida pelo terror de uma realidade que não é mais possível relatar – de acordo com Bosi já não é mais sustentada pela simples introspecção, mas pelos questionamentos incessantes que G.H. faz em linguagem que obriga o leitor a “repensar as relações convencionais”²⁶ por meio da construção sintática e metáforas inusitadas.

Em sua tese de doutorado em que analisa a relação que a narradora G.H. estabelece com o leitor, Emília Amaral escreve um capítulo em que faz um panorama da recepção crítica de *A Paixão segundo G.H.*, na época de sua publicação²⁷. De acordo com a autora, é possível identificar três principais vertentes da tradição crítica do conjunto da obra de Clarice Lispector e analisá-las conforme seu vetor teórico, a saber, a crítica feminista, a crítica psicanalítica e a que dá enfoque à reflexão sobre a linguagem, abrangendo abordagens filosóficas. O ensaio de Gilda de Mello e Souza²⁸, “O vertiginoso relance”, de 1963, no tocante às questões do universo feminino, Amaral destaca como sendo um exemplo da vertente crítica que trata de aspectos ligados ao lugar social da mulher. Segundo Amaral, Gilda de Mello e Souza relaciona a posição social da mulher a elementos essenciais do universo feminino, como “a vocação da minúcia” e o “apego ao detalhe sensível da transcrição do real”, uma das principais características que correntemente são abordadas por essa vertente. Questões que envolvem a alteridade e processos de constituição do sujeito e as dimensões metafísicas que o conjunto da obra de Lispector alcança caracterizam, respectivamente, as vertentes psicanalíticas e filosóficas.

Emília Amaral destaca o impacto causado pelas inovações estilísticas da autora em todas essas vertentes críticas e observa o percurso da fortuna crítica sobre sua obra entre o romance de estréia, *Perto do coração selvagem*, de 1943, e *A Paixão segundo G.H.*, em 1964. Sobre aquele, no que se relaciona a abordagens sobre as inovações estilísticas e contribuições para a língua, a ensaísta põe em relevo as considerações de Antonio Candido²⁹ que, em tom entusiasmado, enfatiza o experimentalismo da linguagem de Clarice Lispector como valiosa contribuição para a literatura brasileira, destacando-a como importante inovadora entre os escritores modernos, pois a escritora estreante tinha a “capacidade de fazer da língua um instrumento de pesquisa e de descoberta”, levando “nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério”³⁰.

²⁶ Bosi, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. SP, Ed. Cultrix, p. 480.

²⁷ Amaral, Emília. *O leitor segundo G.H.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2005. p. 89

²⁸ *Ibid.*, p.94.

²⁹ Candido, Antonio “No raiar de Clarice Lispector?”. In: *Vários escritos*. SP, Duas Cidades, 1977, p.123-131 (Apud. Emília Amaral, p. 91)

³⁰ *Op. cit.*

Na vertente crítica das obras de Clarice Lispector como ficção do universo feminino, Emília Amaral ainda destaca autores como Álvaro Lins e Roberto Schwarz³¹. Álvaro Lins chama a atenção para o aspecto feminino, em *Perto do coração selvagem*, caracterizado pelo “potencial de lirismo e narcisismo” que se apresenta em primeiro plano na personagem Joana. Tal potencial leva o crítico a mencionar a escritora como pioneira no Brasil, em termos de romance moderno lírico, comparando sua técnica narrativa às de James Joyce e Virginia Woolf. No entanto, para Álvaro Lins, esse romance de estreia apresenta problemas de estruturação, revelando uma “experiência incompleta”³². Examinando a ideia de Álvaro Lins sobre o romance inacabado, Roberto Schwarz propõe o conceito de “romance estrelado”, referindo-se à obra como uma daquelas em que “os momentos brilham lado a lado sem articulação cerrada”³³.

Ao enfatizar essa recepção crítica, Emília Amaral observa que, em seu romance de estreia, Clarice Lispector conquistou posição de destaque, entre abordagens contraditórias de entusiasmo e estranhamento. O mesmo ocorreu em 1964, na publicação de *A Paixão segundo G.H.* Observa-se, por um lado, a consolidação do juízo acerca da alta qualidade da linguagem experimental, levando a inovadoras construções metafóricas que forcem novas associações de pensamento; e, por outro, as críticas que remetem à tendência “lírica e narcísica”³⁴, problematizando a personalidade da narradora que não se distancia da autora e a questão da falta e busca de nexos como defeitos artísticos comprometedores da estrutura narrativa como organismo sem totalidade.

No panorama da fortuna crítica apresentado por Emília Amaral, são predominantes as interpretações de alteridade, de fusão, de busca pela identidade de um sujeito que se dilui em fusão com o outro – busca essa que se dá na culminância de um incômodo desencadeado por um fato circunstancial, bem como a ênfase dada à linguagem que se constrói simultaneamente a essa busca.

Ao tratar das imagens de alteridade construídas no romance, Emília Amaral escreve:

Em PSGH, a realidade do Ser é
recoberta pela imagem, pelo invólucro, pela máscara
que, como uma moldura, a protege do estado
indiferenciado da matéria viva.

³¹ Lins, Alvaro. *Clarice Lispector: a experiência incompleta*, 1963; Schwarz, Roberto. *A sereia e o desconfiado*, 1981. (Apud. Emília Amaral, p. 92)

³² Lins, Alvaro. *Clarice Lispector: a experiência incompleta*, 1963; Schwarz, Roberto. *A sereia e o desconfiado*, 1981. (Apud. Emília Amaral, p. 92)

³³ Op. cit., p. 92)

³⁴ Amaral, Emília. *O leitor segundo G.H.* SP, Atelier Editoria, 2005, p. 93.

Neste sentido, a obra põe em cena um jogo de máscaras/mascaramentos que dialeticamente (re)vela a realidade. Assim, a G.H. que havia antes da experiência com a barata identifica-se ao leitor (a imagem que constrói para dizer-se) em seu não-ser, em sua vida-simulacro, por meio de imagens, como, por exemplo, a imagem de suas iniciais gravadas no couro das malas de viagem...³⁵

É possível observar uma personagem aparentemente acabada, diluída em meio aos apelos e tendências de um tempo não determinado, que configura, de maneira pertinente, sua lógica: inquietações superficiais, logo colocadas em segundo plano, questionamentos morais, a tranquilidade advinda de realizações pessoais e pequenos conflitos íntimos que cabem perfeitamente no contexto da sociedade burguesa da época. Uma personagem perdida e, ao mesmo tempo, segura em sua própria alienação; perdida, porque não mais se reconhece como “ser” humano individualizado, mas como um subproduto dos signos que a rodeiam e diluem; segura, porque, sem esses signos, não existiria no mundo real. Esses elementos podem ser visualizados no início, enquanto a narrativa ainda segue estruturada, obedecendo a uma linearidade temporal receosa de desapegar-se; ainda se apresentam descrições de G.H. – simulacro entremeadas por reflexões que remetem a considerações de ordem doméstica e aparentemente superficiais, mas que sutilmente vão levando o leitor pelo roteiro da “travessia”.

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.³⁶

A personagem narra sua experiência *a posteriori*. Portanto, é daí que decorre a consciência das “aspas” que constituíam sua vivência organizada, que até o momento era desconhecida. A citação de si mesma tornava-a reificada, inserida na organização acomodada da experiência alienada, mais uma vez consolidada pela “isenta ironia”, máscara protetora

³⁵ Amaral, Emília. *O leitor segundo G.H.* São Paulo, Ateliê Editorial, 2005. pp. 31.

³⁶ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.42

comum na sociedade burguesa do século XX, alvo do movimento modernista e transformada em um subterfúgio eficiente para o fim de permanecer em segurança na superfície como simulacro.

À medida que G.H. se lança à arrumação do quarto da empregada– uma tarefa doméstica casual, derivada da falta do que fazer em um dia ocioso – a desconstrução se inicia com sentimento de cólera, de acordo com a narradora, inexplicável:

Como te explicar: 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.³⁷

Ao deparar-se com o quarto da empregada, a percepção da personagem-narradora quanto à sua reificação se intensifica gradualmente e, como G.H. afirma, ela começa a sentir “os primeiros sinais de desabamento”. Nesse trecho, paralelamente a esses primeiros sinais, a linguagem começa a estabelecer – por meio das construções com os pronomes pessoais, demonstrativo e indefinido – *em mim, me, esse, alguém* – o jogo de alteridade que se intensificará ao longo da narrativa. Ao mencionar James Joyce, Adorno destaca a coerência deste autor ao estabelecer o vínculo entre a rebelião do romance contra o realismo e uma revolta contra a linguagem discursiva. A tentativa de Joyce, de acordo com Adorno, foi justamente a de vincular as experiências desarticuladas da vida à linguagem desintegrada que as expressa. Ou seja, subverter o artificialismo constrangedor a que a linguagem discursiva submete o relato da experiência não mais possível de ser narrada por meio de uma construção não-fragmentada. Ignorar essas circunstâncias – especialmente no mundo moderno pós-guerra

³⁷ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 44.

– fatalmente faria o romance cair no artificialismo, na subliteratura e em um “produto da desagregação da própria forma do romance”³⁸.

Regina Pontieri³⁹ compartilha essas ideias ao observar, nas falas de G.H., a “busca de fusão entre o vivido e o relatado”, anulando a tradição narrativa da linearidade temporal e colocando como em processo de integração dinâmica o pensamento e a linguagem que relata a experiência. Dessa forma, a busca da personagem narradora pelo neutro seria angustiante justamente pelo fato inevitável de que a linguagem como tal não invalida a busca, mas, ao mesmo tempo, anula o neutro, uma vez que sempre já é forma.

Seu gradual desmoronamento e a diluição das determinações da forma numa forma “informe” também já se observam na descrição que faz do quarto da empregada. O quarto representa uma extensão de si mesma como objeto estratificado que, diante do novo olhar da personagem, começa a ser percebido diferentemente:

...o quarto não tinha um ponto que se pudesse chamar de seu começo, nem um ponto que pudesse ser considerado seu fim. Era de um igual que o tornava indelimitado.⁴⁰

A descoberta do animal, fato corriqueiro, sugere a possibilidade de que, sob as camadas engessadas e esquecidas, possa existir o núcleo latente:

...É que eu não esperava que, numa casa minuciosamente desinfetada contra meu nojo por baratas, eu não esperava que o quarto tivesse escapado. (...) No meu arcaico horror por baratas eu aprendera a adivinhar, mesmo à distância, suas idades e perigos (...) Só que ter descoberto súbita vida na nudez do quarto me assustara como se eu descobrisse que o quarto morto era na verdade potente.⁴¹

A segurança organizada com que a personagem construíra a vida acomodada é surpreendida pela imprevisibilidade da existência de uma vívida pulsação que não existia sob seu controle, independente e alheia.

³⁸ Ibid. p. 56 e 57

³⁹ Pontieri, Regina. *Clarice Lispector, Uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999, p. 82-83

⁴⁰ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1999, p. 45.

⁴¹ Ibid., p. 47.

A personagem-narradora de Clarice Lispector tem algo especial a dizer. No entanto, inserida na situação moderna definida na teoria de Adorno como dominada pela mesmice e pela planificação claramente descritas no início de sua narrativa, ela procura, de forma recorrentemente exaustiva, evitar assumir essa pretensão de narrador desejoso de alcançar a própria experiência por si mesmo. Essa forma conta com procedimentos que envolvem fragmentação da estrutura do romance, não com linguagem e composição desintegradas, como a de Joyce, nem discursiva e linear, como a do relato da tradição, mas construída e desconstruída por meio de paradoxos e combinações de pronomes que culminam em jogos desestabilizadores de alteridade: “a vida se me é”⁴². Emília Amaral discorre sobre esses procedimentos, lembrando que, logo como nota introdutória, a autora instiga, ao excluir os leitores que ainda não tenham “alma formada”, o leitor a ser participante da travessia em direção à desorganização. Mais do que isso, é proposta “uma indistinção entre o mesmo e o outro que supõe um nível de participação fusional”. G.H. é um ser em situação de busca que convoca o leitor a um “tipo radical de parceria”. Contudo, essa participação nunca é linear, já que a estrutura oscilante entre monólogo e diálogo afasta e aproxima, recusa e solicita esse leitor, bem como a sua própria imagem, que emerge e se oculta. Ao mesmo tempo, em crescente gradação de sua desconstrução, a personagem-narradora inventa personagens-interlocutores, expressando ora o desejo de cumplicidade, ora um contraponto ao caminho de sua desconstrução:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.

Mas 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 modo sadio de caber num sistema. Terei que ter coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e o ninguém?⁴³

De acordo com Emília Amaral, neste momento da narrativa surge a invenção do leitor como personagem coparticipante envolto pela ambiguidade. Para a narradora, essa personagem teria o propósito de mantê-la segura, fazendo parte do sistema, do

⁴² Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.179

⁴³ *Ibid.* p.47

simulacro. Ela vive o dilema de saber da necessidade de desapegar-se da segurança, para alcançar a experiência completa a que se sujeita; mas, para narrar a experiência, precisa “fazer sentido”, que, por sua vez, somente se concretizaria se o ato de narrar fosse inserido no sistema a que ela pertencia antes da experiência. Assim, sempre com a linguagem dramática e angustiada, G.H. se questiona: contar com esse leitor-personagem recém criado e manter-se segura significaria um obstáculo, um escudo, que a protegeria da desconstrução completa, justamente o caminho pelo qual enveredou, desencadeado por fatos casuais de um dia comum.

Este momento da obra fornece a dimensão do confronto de G.H com a própria alienação e reificação. Esse confronto é incessante e digressivo, pois G.H. deixa claro que se encontra diante de escolhas colocadas diante dela por fatos corriqueiros, que se agigantam independentemente dos fatos da vida organizada sobre os quais supunha ter controle. As escolhas são dramáticas, tragicamente inevitáveis diante das circunstâncias que se adiantam. Desde a simples decisão de atravessar o apartamento em direção ao quarto da empregada e se lançar à sua arrumação, G.H. foi-se deparando com o próprio incômodo em relação ao que gradativamente se descortinaria diante de seu olhar.

Experiência dolorosa e difícil que, segundo a narradora, exige coragem. A necessidade de pertencer a um sistema e de fazer sentido nele, em conflito com a busca que se apresenta diante da personagem narradora, é o ponto crucial dessa experiência traduzida em linguagem impossível de ser organizada de maneira a “caber nesse sistema”. Diante desse dilema, que constitui sua desconstrução, encontra-se essa personagem. Tal qual o conflito entre dar uma forma à narrativa, a fim de dar-lhe algum sentido, e diluir a linguagem em direção a seu esgotamento, também G.H. constrói-se e desconstrói-se, expressando mais uma vez a angústia necessária de desapegar-se da segurança, em conflito com o pavor de perder-se, para encontrar o núcleo humano imemorial.

Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho de ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que faltamente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho de visão de meus olhos, já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma que vem de meu pavor de ficar indelimitada – então que pelo menos eu tenha a coragem de deixar que essa forma se forme sozinha, como uma crosta que por si mesma endurece, a nebulosa de fogo que se esfria em terra. E

que eu tenha a grande coragem de resistir à tentação de inventar uma forma.

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.⁴⁴

G.H. expressa de forma oscilante e paradoxal o conflito entre pertencer ao sistema e a própria busca. Em sua fala, que sugere rendição (“já que fatalmente sucumbirei à necessidade de forma”), afirma que terá de fazer sentido para que a experiência impossível de ser narrada exista. Ao mesmo tempo, quer desesperadamente dar a alguém sua experiência, pois não quer ficar com ela. Esse *alguém*, a personagem temporariamente criada, quer seja a “mão decepada”, como propõe Emília do Amaral⁴⁵, garantiria o fato narrado – pela exigência do sentido que daria a um leitor, contudo, sem que ela sucumbisse à forma reificada, uma vez que busca o novo. Assim, para tornar o relato possível e legível, a narradora demonstra necessidade de uma nova forma, deixando sugerido paralelamente que essa nova forma é elaborada pelo seu oposto, a saber, a desorganização efetuada pela desconstrução:

...pois, ao afirmar que, devido a dificuldade de se perder, provavelmente arrumará depressa um modo de se achar, mesmo que isso signifique o retorno da mentira que vive, ela parece aludir não apenas à possibilidade de voltar a ser o que era antes da experiência, mas aos riscos que corre a própria narrativa, na medida em que esta não deixa de constituir um modo de se achar, de se organizar...⁴⁶

A narradora configura seu destinatário como coparticipante do ato de invenção dessa nova forma e alerta-o para o fato de que a dificuldade dramática de deixar de ser no mundo, desalienando-se, exige coragem. Paradoxalmente, nada de novo promete ao destinatário, deixando sugerido que tudo pode voltar a ser o que era antes. Inclusive a forma da narrativa e o destinatário, como novo tripé para a organização da narradora. G.H. ainda hesita, ao caminhar para a frente, porém segurando a “mão de alguém”, escrevendo para “alguém”. Ou seja, ainda há resquícios da necessidade da situação que antes lhe

⁴⁴ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.15

⁴⁵ Amaral, Emília. *O leitor segundo G.H.* SP, Atlier Editorial, 2005, p.54

⁴⁶ *Ibid.*, p.55.

proporcionava um sentido solidificado e seguro, pois perder-se totalmente constitui o sentimento de horror.

1.2. Janair

Em um de seus estudos sobre *A Paixão segundo G.H.*⁴⁷, Berta Waldman inicia a análise considerando aspectos pessoais da escritura de Clarice Lispector, como dados biográficos, registros de cartas, entrevistas e depoimentos de pessoas próximas da autora. O intróito, segundo ela, fornece a dimensão do que a literatura representa para a autora: “escrever o aprendido é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós”⁴⁸. A sensível análise de Berta Waldman dos romances de Lispector atenta para o fato de que suas personagens sempre evidenciam uma grande paixão pela existência humana. Apresentando uma breve análise dos romances *Perto do coração Selvagem*, *O Lustre*, *A cidade sitiada* e *A maçã no escuro*, Berta Waldman traça o itinerário dessa escritura intensa, que converge para o conflito entre o ser e a linguagem.

A estrutura fragmentada pela ruptura da linearidade narrativa – processos já experimentados anteriormente por Marcel Proust e James Joyce – nos romances de Clarice Lispector alcança sua particularidade, à medida que, de acordo com Waldman:

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.⁴⁹

Assim, também se faz presente na escrita da autora a crise da narrativa. Extremada em *A Paixão segundo G.H.*, evidencia a impotência do narrador onisciente diante da complexidade humana que sobrevém com o processo de fluxo de consciência. De acordo com Waldman, a “crise aguda que se processa na forma da narrativa” tem seu início justamente no momento em que a consciência individual se sobrepõe aos planos da narração,

⁴⁷ Waldman, Berta. *Clarice Lispector-A Paixão segundo G.H.*. SP, Ed. Escuta, 1993.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁹ *Ibid.*, p.44.

fundindo forma e conteúdo como se não houvesse outro meio de apreender ou transformar artisticamente a realidade⁵⁰.

Outro aspecto a que a ensaísta faz referência, e que possibilita uma leitura mais abrangente e perspicaz da escritura de Lispector, mais especificamente de *A Paixão segundo G.H.*, diz respeito à questão social, colocada em segundo plano ou mesmo dada como inexistente no conjunto da obra da autora em grande parte da fortuna crítica que aqui se apresenta. Comumente, a crítica se volta para as questões metafísicas, introspectivas e existenciais, acompanhadas do experimentalismo da linguagem, elementos marcantes e apresentados como os que mais contribuíram para a inovação na literatura brasileira. De fato, não se pode negar que “seu texto suscita questões metafísicas, mas é verdade também que, a seu modo, está nele presente o social”⁵¹. Waldman chama a atenção, ao discorrer sobre o trecho em que G.H se dirige para o quarto da empregada, para o “recorte social que Clarice faz da sociedade brasileira”⁵², em *A Paixão segundo G.H.*. A descrição dessa travessia já deixa clara a oposição: conforme G.H. se afasta do ambiente em que iniciara seu dia, a sala de uma cobertura elegante, e se aproxima do quarto da empregada, por meio de um corredor – a marcação do espaço que espelha a relação patroa-empregada – vai se configurando a “natureza hierárquica da sociedade”⁵³. O quarto, notadamente o espaço secundário, como G.H. mesma diz, o “bas-fond”⁵⁴ de sua casa, depois que a empregada deixara o emprego havia alguns meses, tinha se tornado um depósito. Até este ponto da narrativa, G.H. menciona a empregada como se ela fizesse parte da descrição geral da casa, dos fatos do dia, tendo inclusive lembrado seu nome – Janair – após o primeiro confronto que se dá com aquela presença “invisível” em sua própria casa por meio da inscrição deixada por ela na parede do quarto:

Mas seu nome – é claro, é claro,
lembrei-me finalmente: Janair. E, olhando o desenho
hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara.
Eu olhava as figuras de homem e mulher que
mantinham expostas e abertas as palmas das mãos
vigorosas, e que ali pareciam ter sido deixadas por

⁵⁰ Waldman, Berta. Clarice Lispector-*A Paixão segundo G.H.*. SP, Ed. Escuta, 1993, p.45

⁵¹ *Ibid.*, p. 73

⁵² *Loc. cit.*

⁵³ *Op. cit.*, p. 74

⁵⁴ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.37.

Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta⁵⁵.

De acordo com Berta Waldman, o encontro com a figura desenhada na parede do quarto, que choca a personagem narradora, constitui-se em uma preparação, o início do confronto desse sujeito consigo mesmo e com as questões que a acompanharão por toda a travessia rumo à sua despersonalização. Ou seja, se sua busca pelo núcleo inumano e imemorial alcança sua culminância com a radical alteridade que experimenta com o outro – a barata –, é neste primeiro confronto com Janair que suas primeiras camadas reificadas começam a ruir. Janair, a princípio “muda, sem rosto, sem corpo, apenas um contorno”⁵⁶, depois do enfrentamento é descrita com “traços de rainha”⁵⁷ que fornece para a narradora uma experiência de espelhamento nunca antes vivida. A relação de classes na sociedade brasileira está explicitada nesse reconhecimento do outro do qual G.H. se dá conta, perplexa, deixando ainda reproduzida a “inibição da comunicação entre classes sociais distintas”⁵⁸, que paradoxalmente ganha voz potente diante da personagem narradora, através daquelas figuras incômodas desenhadas na parede:

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 consciência⁵⁹.

De acordo com Waldman, fica claro que esse “enfrentamento social” promove em um primeiro momento a potencialização de uma contrafigura, cuja presença insólita propicia, para o sujeito burguês individualizado em confronto incômodo com ela, o experimento de uma súbita consciência de si mesmo, espelhada e processada no olhar do outro. Desse impacto decorre o início do esvaziamento da identidade, o desmoronamento do sujeito G.H. diante da ausência de Janair, imposta à lembrança da narradora pelo desenho – e por cujo olhar sente-se julgada com restrições – ausência esta que se constitui de forma paradoxal em uma presença que toma proporções gigantescas na percepção de G.H.

⁵⁵ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*, RJ, Rocco, 1998, p. 40.

⁵⁶ Waldman, Berta. Clarice Lispector. *A Paixão segundo G.H.*. SP, Ed. Escuta, 1993, p. 74

⁵⁷ Lispector, 1998, loc. cit., p. 41.

⁵⁸ Waldman, 1993, loc. cit. p. 74

⁵⁹ Lispector, 1998, loc. cit., p. 40.

A partir desse primeiro confronto, Waldman ainda propõe que vai se configurando o “eixo de tensão cada vez mais forte”, que se direciona para o encontro de G.H. com a barata que, a seu ver, é “a segunda contrafigura do romance”⁶⁰. Dessa forma, a intensificação da consciência do outro ultrapassa as questões de diferença de classes e tem agora o alcance na oposição de espécies diversas. Torna-se perceptível nesse processo que o aspecto social na escritura de Clarice Lispector, especificamente em *A Paixão segundo G.H.*, não é um elemento que se coloca de forma engajadamente panfletária, detendo-se nas questões do coletivo, mas assume dimensões mais profundas, rumo ao desmoronamento do “sistema dentro do qual a narradora vivia”⁶¹. O coletivo de *A Paixão segundo G.H.* significa o desnudamento de sua individualidade e sua diluição em um núcleo ancestral e imemorial comum que passa pelo inumano. Berta Waldman ainda acrescenta que:

À pobreza efetiva de Janair contrapõe-se, no romance, essa “pobreza” voluntária, mística, feita, em G.H., de despojamento. À pobreza sem redenção da primeira contrapõe-se a “pobreza que tem por prêmio a ascese. Se a diferença entre ambas é patente, elas de certo modo confluem para um ponto comum, ainda que num plano abstrato. Talvez, por isso, para chegar ao estágio último de uma trajetória que vai do abismo à ascese, G.H. tivesse de ter passado pelo confronto com a pobreza material, representada pela negra Janair.⁶²

Assim, o “a seu modo” que a ensaísta confere ao aspecto social presente na escritura de Clarice Lispector configura-se nessa forma singular de ultrapassar os limites do próprio social sem, contudo, deixar de estar presente nos seus romances. A forma como a autora estiliza a diferença e a oposição busca alcançar por meio do etéreo e do metafísico o que é comum, o que está além dessa diferença e oposição. No entanto, como sempre de forma paradoxal, G.H. não as nega nem protesta; sua transgressão se dá no ato de assumi-las e, após os conflitos que se interpõem, entrega-se à diluição de sua própria individualidade.

Vilma Arêas⁶³ compartilha esse ponto de vista ao se referir a Janair em *A Paixão segundo G.H.*. Lembra que a situação da luta contra a ditadura, que limitava o meio

⁶⁰ Waldman, Berta. *Clarice Lispector-A Paixão segundo G.H.*. SP, Ed. Escuta, 1993, p. 75

⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶² Waldman, 1993, loc. cit., p. 77.

⁶³ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP. Cia. Das Letras, 2005.

intelectual, foi um dos motivos pelo qual, muitas vezes, a crítica pronunciava-se injustamente ao afirmar a ausência de engajamento na literatura de Clarice Lispector. Em resposta a essa cobrança, Arêas resgata um texto inédito de 1963 da escritora em que pronunciava que

... o problema da justiça era um sentimento tão básico que não conseguia surpreender. E sem surpresa não conseguia escrever, pois não haveria a busca nem a aventura. No entanto sentia-se engajada.⁶⁴

A ensaísta cita algumas crônicas, como a publicada em 6 de abril de 1968 – “Estado de graça” – integrando posteriormente o livro *A descoberta do mundo*, em que a autora fecha o texto demonstrando posicionamentos explícitos e emocionados: “Estou solidária, de corpo e alma, com a tragédia dos estudantes do Brasil”⁶⁵. Para Vilma Arêas, no conjunto de romances, Clarice Lispector sempre lutou para expressar de forma mais evidente a questão social, não como engajamento partidário, mas em um esforço para compreender o vínculo entre arte e contexto. Como exemplo, cita Martim em *A maçã no escuro*, personagem às voltas com a alienação que, em seu processo de desconstrução, tendo-se como um “escritor involuntário”, anota “... como ligar ‘aquilo’ que eu souber com o estado social”⁶⁶. Vilma Arêas reconhece nesse discurso da personagem a projeção da própria escritora e sua preocupação no que tange a seu processo de composição, que consistia, como muitas vezes Clarice Lispector disse em cartas e entrevistas, em tatear às cegas e redescobrir a linguagem.

Ao mencionar uma análise minuciosa de Solange Ribeiro Tavares⁶⁷, a ensaísta conclui que o problema da luta de classes no Brasil foi expresso de modo mais significativo pela primeira vez em *A Paixão segundo G.H.*, por meio do antagonismo da protagonista e sua empregada Janair. Contudo, compartilha a ideia de Berta Waldman de que essa confrontação se dá na dimensão metafísica, de modo particular, paralelamente à construção da linguagem que a expressa:

Assim, G.H. reflete ‘sobre o conflito entre a inevitável necessidade de interpretar a realidade – e, assim, ao tentar moldá-la, limitá-la – e seu desejo de recebê-la na sua imanência’, resolvendo ‘pela aceitação total daquilo

⁶⁴ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005, p. 41.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁷ Arêas, 2005, loc. cit.

apenas que chega à sua percepção do fenômeno, cuja forma deve emanar dele mesmo”.⁶⁸

Sob esse ponto de vista, Arêas entende que a escritora supera a escrita panfletária ou engajada pelo movimento da personagem G.H. que pode ser entendido como a tentativa de alcançar “o excelso, o ínfimo”, não significando, todavia, que o engajamento deixe de existir. A diferença entre o sujeito G.H. e o sujeito Janair, reconhecida em toda a trajetória da personagem narradora até o quarto da empregada, é dissolvida gradualmente à medida que o romance se desenvolve em direção ao encontro com a barata. Nesse encontro, em que a busca pelo núcleo comum, pela origem inexpressiva de todas as coisas faz-se como o vetor do drama de G.H., Janair e a protagonista comungam da mesma massa insossa e inumana.

Ainda segundo Vilma Arêas, em outras obras da autora, até *A hora da estrela*, de 1977, as questões sociais aparecem sob diferentes aspectos, certamente procurando responder às críticas que lhe eram dirigidas. No entanto, para a ensaísta fica claro que essa “intencionalidade sumária era mortal ao processo intuitivo da escritora”⁶⁹, ora funcionando como pano de fundo – a luta pela liberdade e o fim da injustiça, no caso de *O lustre*, por exemplo – ora como motivadora dos discursos das personagens cuja relevância não pode ser considerada para a estruturação dos romances, de maneira que a “célebre questão social flutua numa narrativa que corre para outro lado, fazendo com que brilhe o desajuste” sem que tenha “consistência para segurar o livro”⁷⁰. Arêas destaca que, antes de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, de 1969, já se observava o interesse da escritora em “captar os calores que erravam pelo ar”, o que também evidencia, de acordo com a ensaísta, que Clarice Lispector “não queria fazer parte do grupo, na melhor das hipóteses, conservador”⁷¹, procurando em *Uma aprendizagem* alinhar-se às tendências críticas da época. Contudo, nessa obra de 1969, o resultado obtido ficou esteticamente desfocado. Por outro lado, Vilma Arêas defende que a “moralidade da forma” e a pressão da crítica em relação ao posicionamento da escritora implicaram esse desvio e, simultaneamente, são fatos que, para Clarice Lispector, consistem na exigência de sua busca obsessiva, o que faz a ensaísta considerar a coragem da escritora de

⁶⁸ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005, p. 43.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44-5.

“errar de forma escandalosa, uma vez que abre mão do já conhecido, da habilidade, da esperteza”⁷².

Assim, Vilma Arêas considera *A Paixão segundo G.H.* como sendo singular no conjunto da obra da autora quanto à questão social abordada por meio da personagem Janair como figura que representa a oposição de classes na sociedade brasileira. Essa personagem é inserida no romance de maneira que, habilmente, explicita a alienação em contraponto com a súbita tomada de consciência da personagem que, por meio do desmoronamento gradual do invólucro social que a sustenta, depara-se com esse outro sujeito de cujo nome nem sequer se lembrava. A partir desse confronto, as reflexões da narradora começam a evoluir para as questões existenciais, àquilo que a autora busca além dos limites do invólucro social que as envolve. Procedimento diverso, mas que evidencia o mesmo propósito recorrente no conjunto da obra, somente ocorrerá novamente em *A hora da estrela*.

1. 3. O confronto à luz da fortuna crítica

O encontro com a barata e o primeiro impulso de repugnância, esmagada ela na porta do armário, configura o clímax do prolongado confronto da personagem narradora com a própria reificação. Tanto é assim que, na fortuna crítica aqui analisada, observa-se o enfoque sobre esse confronto que fornece leituras para as vertentes críticas apontadas por Emília Amaral, principalmente nos planos filosófico e psicanalítico.

De acordo com Emília Amaral, Benedito Nunes⁷³ foi um dos primeiros críticos a reconhecer a dimensão metafísica do conjunto da obra de Clarice Lispector. Em sua leitura de cunho filosófico, discorre sobre o itinerário que absorve G.H., a partir do momento em que a hesitação frente ao medo de desorganizar-se intensifica os conflitos, anteriormente tateados, entre permanecer em sua “mansa loucura” e mergulhar em sua busca. Segundo o autor, enquanto narradora nauseada e barata agonizante se olham, G.H. experimenta os “contrastes inconciliáveis” da existência:

... amor e ódio, ação e inação, violência e mansidão,
crueldade e piedade, santidade e pecado, esperança e
desespero, sanidade e loucura, salvação e danação

⁷² Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005, p. 45.

⁷³ Nunes, Benedito. “O itinerário místico de G.H.” In: *O drama da linguagem - Uma leitura de Clarice Lispector*. SP, Ática, p. 59.

pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco...⁷⁴

Entre esses contrastes, a personagem encontra-se dividida frente ao conhecimento antecipado de que sua identidade humana estaria ameaçada pelo desejo de prosseguir. G.H. não tem certeza de que será capaz de desapegar-se de sua segura casca-simulacro, para lançar-se ao apelo desencadeado pela entrega ao encontro com o inumano – a barata e a massa branca ingerida, núcleo latente da humanidade original, despersonalizado e ancestral.

Ainda de acordo com Nunes, G.H. se lança em uma “atitude negativa de despersonalização”⁷⁵ - o que delinea mais claramente o seu confronto com o mundo alienado. Isso significa renunciar – trata-se aqui de resignada e dramaticamente dolorosa renúncia, uma vez que é sofrimento e se percebe em um caminho sem volta – à sua identidade pessoal constituída pelo invólucro que ainda a sustenta:

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 cotidiana⁷⁶

A subtração de sua identidade se dá juntamente com o desmoronamento do simulacro. A identidade da personagem constituía-se dos “fatos” que ela vivera, dos signos que a representavam no mundo, como as iniciais gravadas na valise, suas preocupações intelectuais, sentimentais e superficiais. A ocorrência banal intensificada pelos questionamentos da personagem narradora configura um contraponto à “existência arrumada” e coerente, que lhe permitia comodamente continuar sendo.

No confronto com a barata, vêm à tona os opostos que constituem a existência humana. A ancestralidade permite que G.H. carregue essa bagagem imemorial, ideia aprofundada em outra obra do crítico, que será logo a seguir apresentada. Em constante

⁷⁴ Nunes, Benedito. “O itinerário místico de G.H.” In: *O drama da linguagem- Uma leitura de Clarice Lispector*. SP, Ática, p. 59.

⁷⁵ Nunes, loc.cit.

⁷⁶ *Ibid.*, p.61

conflito entre a experiência que viveu e o que dá forma a ela, os paradoxos desestabilizadores – a única forma possível para dar conta de tamanha complexidade – e as antíteses universais, *ódio e amor, belo e grotesco, humano e inumano, natureza e cultura* – estilizam de forma dramática a experiência impossível de ser narrada. Em meio à progressão narrativa, G.H. experimenta a diluição desses conflitos no núcleo humano original em que a identidade constituída pela máscara, solidificada e alienada, despoja-se da civilização do sistema a que antes pertencia com a ingestão da massa branca da barata.

Assim, de acordo com a análise de Benedito Nunes, um mero incidente doméstico desencadeia “uma completa metamorfose interior e espiritual”⁷⁷. O animal estaria despido de toda conotação alegórica. No entanto, como elemento promotor da profunda desalienação, configura outro paradoxo, já que a insignificância, tanto do objeto desencadeador quanto das circunstâncias iniciais que o envolvem, na progressão da narrativa, remetem-nos à sua ancestralidade e à sua resistente existência no mundo dos homens:

(...) O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram obsoletas e no entanto atuais. Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros, saber que o primeiro homem surgido já as havia encontrado proliferadas e se arrastando vivas, saber que elas haviam testemunhado a formação das grandes jazidas de petróleo e carvão no mundo, e lá estavam durante o grande avanço e depois durante o grande recuo das geleiras – a resistência pacífica.⁷⁸

Já na contemplação paralisada, G.H. pressente que um ser inumano desencadeia um processo pelo qual ela se lançaria vertiginosamente a um abismo para a profunda humanização que ultrapassaria a casca do simulacro em que vivia, passando pela desintegração de sua identidade e, portanto, de sua civilidade. Atingiria a origem do “eu” em que sua identidade mais imemorial seria encontrada. A partir desse pressentimento, segundo Nunes, a barata representaria “expressão de outra existência, anterior e contrária ao cotidiano organizado”⁷⁹ – inclusive pronunciada pelo olhar de Janair no desenho da parede – uma

⁷⁷ Nunes, Benedito. “O itinerário místico de G.H.” In: *O drama da linguagem- Uma leitura de Clarice Lispector*. SP, Ática, p. 60

⁷⁸ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998 p.48

⁷⁹ Nunes, loc.cit., p. 61

existência que ultrapassa os limites do palpável na existência anterior de G.H. Dessa forma, o simples animal ganha proporções cada vez mais significativas no contexto da travessia.

Em outro estudo, *O dorso do tigre*⁸⁰, Nunes afirma que certos temas importantes desenvolvidos na escrita de Lispector, tais como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências, permitem inserir sua ficção no contexto da “filosofia da existência”⁸¹. Não que a ficcionista vá buscar as situações vividas por suas personagens na filosofia existencial, pondera Nunes, ou que receba o impulso criativo somente no conjunto das doutrinas filosóficas apontadas em sua obra, mas é “sempre possível encontrar, na literatura de ficção, principalmente na escala do romance, uma *concepção de mundo*”⁸².

Assim, o autor observa que essa concepção de mundo evidenciada na ficção de Clarice Lispector possui afinidades importantes com a filosofia da existência e aponta como um dos mais marcantes exemplos a experiência da *náusea*, recorrente no conjunto da obra e relacionada com a epifania, que a fortuna crítica aqui apresentada frequentemente aborda. Para tanto, Nunes apóia-se na obra *A náusea*, de Sartre, e em como este a descreve:

A náusea, que Sartre descreve (...) é a forma emocional violenta da angústia, que arrebata o corpo, manifestando-se por uma reação orgânica definida. Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência ameaçada pelo Nada dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser.⁸³

De acordo com Nunes, nessa descrição, Sartre apropriou-se do sentido que Heidegger emprestou à angústia, conforme a definiu em *Ser e tempo*, a saber, um sentimento que difere do medo segundo o objeto com que o sujeito se defronta: o sujeito tem medo “de algo definido”, ao passo que sente angústia “sem saber de quê”⁸⁴. O objeto da angústia

⁸⁰ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009.

⁸¹ *Ibid.*, p. 93.

⁸² Nunes, 2009, loc.cit.

⁸³ Nunes, 2009, loc. cit.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 94

constitui-se em uma dolorosa experiência de isolamento metafísico pela qual a existência humana se revela de maneira instantânea como simplesmente *estar-aí* (*Dasein*), em condição de total abandono e insegurança. “Abandonado, entregue a si mesmo, livre, o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo”⁸⁵. De acordo com a leitura de Sartre dessa terminologia da analítica existencial de Heidegger, a angústia se dá pela “liberdade da consciência”, tornando-se paradoxal, à medida que, se o sujeito se depara com a possibilidade de encontrar a sua realidade de ser existente, para fugir da angústia protege-se com “uma crosta de palavras” e “interesses fugidios e limitados” que não satisfazem completamente sua busca, mas apenas dissimulam o “cuidado em que vive”, passando “a existir de modo público e impessoal”⁸⁶. Essa mesma liberdade de consciência é vertiginosa, ao passo que o homem, como ser precário, não dá conta dessa realidade revelada por ela, projetando, assim, o sentido da existência dimensionada conforme a realidade que lhe é apreensível. No entanto, a consciência se volta para o “modo de ser das coisas”, que, por sua vez, não coincide com ela, nem pode determiná-la⁸⁷, garantindo o sentido da existência humana que o sujeito apreende, mas para o qual não consegue dar forma. Daí decorre a vertigem diante desse total desamparo – aqui ainda sem levar em consideração o conceito psicanalítico do termo, o que será apresentado posteriormente neste trabalho – que essa condição determina. Pois a angústia reduz o sujeito a uma consciência “indigente” e lhe dá a liberdade, paradoxalmente, como maldição e privilégio, já que, se a liberdade se apresenta como garantia do sentido da existência, isso implica assumi-la e reconhecê-la com responsabilidade, o que pode conduzir esse sujeito ao “vazio gerado pela impossibilidade de aplacarmos a inquietação, o cuidado e a preocupação com o futuro”⁸⁸.

Todavia, o crítico ainda acrescenta que a angústia promove a “extrema lucidez” à qual a consciência chega, quando em confronto consigo mesma, sem anular a relação entre a consciência e o sentido. Ou seja, essa lucidez fornece justamente a percepção da oposição que existe entre o modo como as coisas são e o nosso modo de ser:

Desse ponto de vista, o sentimento de angústia é a consciência exacerbada, o paroxismo da liberdade. Devido à supremacia do *Para si*, que então se manifesta como o que é verdadeiramente real, o mundo material e o mundo social vacilam para o angustiado. Aflige-nos a

⁸⁵ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, p. 94.

⁸⁶ Nunes 2009, loc. cit.

⁸⁷ Nunes, 2009, loc. cit.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 95.

falta de correspondência entre nós e as coisas, os nossos projetos e o mundo!⁸⁹

Sendo, então, a náusea a forma violenta da angústia, “a supremacia do *para si* desaparece com o sacrifício do nexos entre consciência e sentido”, ou seja, ocorre dissolução da realidade exterior. A lucidez promovida pela angústia perdura somente para evidenciar o “absurdo” da existência do sujeito em pleno processo pela sua contemplação de um objeto ou outra coisa particular. No entanto, a causa dessa condição singular não se resume a esse objeto determinado, mas desenvolve-se a partir dele e lança o sujeito à consciência do mundo e de sua existência, “como fato irreduzível, absoluto”⁹⁰. A liberdade, assim paralisada diante desse processo, apenas ensaia um desejo de fuga, configurando-se como náusea física – o “desejo de vomitar”, “o modo absurdo de repelir a fascinação do absurdo”⁹¹. Ainda nessa experiência, a individualidade do Ser dilui-se e funde-se com uma existência indefinida, anterior, imemorial. Na obra de Sartre, o personagem Roquentin experimenta essa diluição, no jardim de Bouville, onde

A raiz da árvore, a cobra, o homem, participam da mesma contingência absurda e inumana, do mesmo crepitar da existência indefinida que, numa vitalidade indiferente aos nossos projetos, propaga-se de ser a ser.⁹²

O protagonista, paralisado em sua liberdade, torna-se cúmplice da existência anônima e sua consciência experimenta a náusea sartriana, como “modo absurdo de repelir a fascinação do Absurdo”, entre a cólera e o malestar físico, a repugnância e o medo.

É nessa perspectiva que Benedito Nunes analisa o conjunto da obra de Clarice Lispector, evidenciando no conto “Amor”, de *Laços de família*, e no romance *A maçã no escuro*, a experiência de suas personagens nesse momento singular e privilegiado nas crises decisivas pelas quais se opera a desagregação interior paralelamente à transformação da realidade. Em “Amor”, a protagonista Ana primeiramente tem o contato com a angústia ao ver um cego que masca chicletes. A angústia se processa em gradação crescente, dissolvendo a realidade, antes entorpecida pelo cotidiano ordinário da dona-de-casa organizada e protegida

⁸⁹ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, p. 94.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁹¹ Nunes, 2009, loc. cit.

⁹² Nunes, 2009, loc. cit.

pela vida normal e civilizada. No Jardim Botânico, o ambiente antes familiar causa-lhe estranheza, pois sua percepção é a de arrebatamento do cotidiano, tendo agora diante de si um “viveiro de agitadas existências” e “por todos os lados o assédio das coisas, já estranhas, mobilizando forças secretas, que se derramam em ação indormida”⁹³. O crítico chama atenção para o estado de nojo e fascinação da protagonista, que se vê diante daquele mundo transformado e repulsivo, mas reconhecível como preliminar, por isso irresistível, já que a agitação das coisas era como a pulsante vida nela mesma, ou seja, tudo participava de uma mesma matéria, incompreensível, contudo presente e nauseante.

Em *A maçã no escuro*, o protagonista Martim, que se impõe “a obrigação de não pensar, mas de ser”, experimenta a náusea mais de uma vez. No curral de vacas, toda a matéria-prima ali existente “sob forma de vida ativa” lhe é hostil e repulsiva, mas, como a protagonista do conto “Amor”, percebe que aquela existência segue seu curso independentemente dele ou de qualquer instância exterior ou interior ao mundo civilizado, agora estranho e incompreensível. A súbita percepção de que a matéria-prima orgânica que constituía tudo ali ao redor, do hálito dos bichos ao movimento de cada um deles, pulsava como uma única existência. No final do romance, de acordo com Nunes, Martim experimenta pela segunda vez a náusea, alcançando, porém, o entendimento de uma esperança absurda, “impessoal”, “que nada mais pede ao futuro e ao possível”⁹⁴. Daí decorre o estado de quietude e compreensão do protagonista diante da “natureza impessoal”, origem comum de todas as coisas.

Ao discorrer sobre o romance *A Paixão segundo G.H.*, Benedito Nunes propõe que a experiência da náusea sartreana sofreu modificações. Se, para Jean-Paul Sartre, a náusea confere a seus personagens uma “liberdade fundamental” da qual deriva o sentido que se impõe “apesar da náusea e contra o Absurdo” revelado pela própria náusea, para Clarice Lispector essa vivência promove o aniquilamento da liberdade. Trata-se de um momento ínfimo, passageiro, mas representa um caminho de acesso para o núcleo comum, imemorial de todos os seres, que as convenções do mundo civilizado recobrem. Assim, o estado de náusea nesse romance atinge seu máximo desenvolvimento. Para Nunes, *A Paixão segundo G.H.* é

um roteiro de experiência mística (sumamente heterodoxa, por certo), que se inicia pela náusea,

⁹³ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, p. 97.

⁹⁴ *Ibid.*, p.98.

culmina no êxtase do Absoluto idêntico ao Nada, terminando reticentemente pela desistência da compreensão e da linguagem – o que vem a ser uma forma de consagrar e divinizar o Silêncio.⁹⁵

O protagonista de Sartre não se rende totalmente ao absurdo da existência revelado pela náusea. Experimenta-o intensamente, com repulsa, medo e fascinação, mas o momento privilegiado evidencia o absurdo da existência e devolve para ele a confirmação do cotidiano civilizado e trivial. Reforça o mundo em que vive e sua fisionomia comum, tendo a experiência sido, portanto, apenas uma “experiência-limite de nossas possibilidades”. A responsabilidade do sujeito engajado nas ações éticas do mundo civilizado “supera a realidade subterrânea revelada pela náusea”, prevalecendo, assim, a “humanização da náusea no pensamento e na criação literária de Jean-Paul Sartre”⁹⁶.

No conjunto da obra de Clarice Lispector, por sua vez, desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, passando pelos livros de contos *A Legião estrangeira* e *Laços de família*, já é possível vislumbrar a pulsação latente de forças irracionais e imanentes sob camadas engessadas do cotidiano corriqueiro dos sentimentos triviais, que irrompem nos atos de suas personagens. No caso de G.H., contudo, a entrega a essa força amorfa e comum de que todos os seres supostamente fazem parte e que lhes constitui o próprio núcleo dilui-se no anonimato da despersonalização, que é total. Ocorre uma “identificação participante” no confronto de G.H. com a barata que, em gradação crescente – a partir do esmagamento do animal na porta do armário que expõe suas entranhas na amorfia da massa branca – transforma-se em fusão, ou como diz Nunes, “aprofundamento da náusea”⁹⁷.

Benedito Nunes aproxima a experiência mística de G.H. da prática da ascese espiritual dos grandes místicos do Ocidente e do Oriente – ele cita como exemplos o autor do *Bhagavad-Gita*, dos versos do *Tao Te King*, Teresa d’Ávila ou mestre Eckardt – prática essa que, de acordo com o crítico, tem como princípio o despojamento dos sentidos e da inteligência sobre o mundo exterior com a finalidade de, com os desejos mortificados e a mente apaziguada, deslocar o Eu individual e pessoal para o “núcleo secreto da alma, que se comunica com o Ser e que é partícipe de sua existência universal e ilimitada”⁹⁸, ocorrendo assim a perda da própria individualidade. A prática da ascese, segundo Nunes, envolve extrema aflição, hesitação e angústia. O místico alcança a superação das amarras que o ligam

⁹⁵ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, p.103.

⁹⁷ *Ibid.*, p.104.

⁹⁸ Nunes, 2009, loc. cit.

ao mundo terreno, sem, no entanto, conseguir a total integração com o mundo essencial que busca, permanecendo em uma zona intermediária onde, no lugar do Eu e das impressões exteriores neutralizadas, instala-se o vazio interior, como “primeira e aflitiva experiência de participação no Nada”, apontada como a fase do “deleite abismal”⁹⁹.

De acordo com Nunes, é justamente essa fase de deleite abismal que G.H. experimenta no confronto-clímax com a barata esmagada na porta do armário. A protagonista não pode resistir à atração dessa existência que tudo contém, representada na massa branca e pulsante diante de seus olhos, e tem sua vida social de pessoa organizada dissolvida frente ao “apelo ancestral do Ser”. É deleite, porque atende ao apelo para perder-se, sob fascinação; abismo, porque G.H. lança-se no vazio da existência primária que “nada sustenta”¹⁰⁰. Dissolve-se a própria existência estabilizada e engessada, que se funde com a massa amorfa indiferenciada: “Eu chegara ao nada e o nada era vivo e úmido”¹⁰¹.

A busca dos místicos orientais e ocidentais nessa experiência ascética consiste em superar a fase de deleite abismal, culminando em estados mais elevados em que se alcança a visão ou o encontro com o Ser. De acordo com Nunes,

A visão beatífica sobrepunha-se ao estado de vazio, e o êxtase culminava na visão do Deus pessoal e providencial, que assiste ao místico com o socorro de sua Graça e nele aviva a *charitas* – o amor ao Deus e aos homens.¹⁰²

Contudo, a experiência de ascese de G.H. processa-se e permanece em plano horizontal, material, e, em vez da visão beatífica, o divino primeiramente se apresenta como caótico e informe. Depois manifesta-se o “êxtase orgíaco”, “alegria de Sabath”, infernal, que consiste “na alegria de perder-se”¹⁰³. Assim, a “alegria difícil” da personagem narradora se dá pela terrível descoberta de que esse Ser supremo que a atrai dissolve-a e a desconstitui, tornando irrelevante tudo o que a configura como pessoa no mundo exterior que ela sempre processou como realidade. O Ser supremo com que G.H. se depara abrange toda a existência e a transcende, reduzindo-se ao “real absoluto” e ao Nada.

⁹⁹ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009, p. 105.

¹⁰⁰ Nunes, 2009, loc. cit.

¹⁰¹ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.

¹⁰² Nunes, 2009, op. cit., p. 106.

¹⁰³ Nunes, 2009, loc. cit.

O ato culminante de colocar na boca a massa branca da barata, para Nunes, é “todo um processo de reconquista do humano através do inumano”, pois G.H. entra em contato com a mais alta e ao mesmo tempo rudimentar realidade por meio da experiência da ascese, que lhe indica o retorno lento, gradual e necessário ao humano. Paradoxalmente, ela tenta com o ato – confessa no final de seu relato – alcançar “a redenção por uma espécie de sacrilégio, paródia da Comunhão”¹⁰⁴.

Assim, Benedito Nunes aponta na imaginação da escritora, assim como em sua intenção inventiva, marcas pessoais importantes que se revigoram na estilização dramática de sua escrita, à medida que se apropria intuitivamente de instituições historicamente consagradas do pensamento místico-religioso. Com isso, o crítico ainda propõe que é preciso levar em conta esse conteúdo místico nas experiências de suas personagens, a fim de analisar sua linguagem literária. De acordo com Nunes, não é possível aplicar à narrativa de Clarice Lispector critérios que seriam inadequados, como “exigir que ela obedecesse a um padrão de clareza ou de expressividade direta”. O objeto de *A Paixão segundo G.H.* é uma experiência não objetiva, recriada de modo imaginário; portanto, a atmosfera da narrativa não poderia ser de outro modo, senão, como diz Nunes, “de certo modo, obscura”. Contudo, o crítico bem pondera que a linguagem de Lispector não é nada obscura, sendo obscura “a experiência que ela trata”¹⁰⁵. Dessa forma, Nunes vem a confirmar, sob o prisma de sua leitura filosófica, como a obra em questão – e tal qual ocorre no conjunto da obra da autora, desenvolvendo-se e culminando em *A Paixão segundo G.H.* – foi construída de modo a inclusive ultrapassar e superar o experimentalismo da linguagem, construindo-se e desconstruindo-se conforme a própria narrativa se faz ou desfaz. Ao refletir sobre a relação de G.H. com Deus, Nunes destaca o trecho:

Quanto mais precisamos, mais Deus existe.
Quanto mais pudermos, mais Deus teremos. Ele deixa.
(Ele não nasceu para nós, nem nós nascemos para Ele,
nós e Ele somos ao mesmo tempo). Ele está
ininterruptamente ocupado em ser, assim como todas as
coisas estão sendo, mas Ele não impede que a gente se
junte a Ele e, com Ele, fique ocupado em ser, numa
intertroca tão fluida e constante – como a de viver.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009, p. 108.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 109

Ao aproximar a idéia recorrente no conjunto da obra da autora das fórmulas do hinduísmo, mais especificamente da doutrina *advaita*, que “sintetiza a idéia da unidade substancial de todos os seres”, ou mesmo reconhecer um “eco” do pensamento do *Mundaka Upanishad*, segundo o qual o homem e o ser divino são contemporâneos, Nunes aponta a convergência do conteúdo da escrita de Lispector com essa experiência de união dos contrários e contraditórios em uma única substância original. Acrescenta ainda, de acordo com a recomendação do *Bhagavad-Gita*, o amor pelo neutro – da “coisa a que se reduzem todas as coisas”, em que ocorre total despojamento do Eu e a renúncia à identidade individual, que se resume no inexpressivo do neutro. Daí decorre a linguagem de Clarice, que se constrói ou desconstrói conforme o itinerário místico de suas personagens. De acordo com Nunes, a linguagem experimentada, já em pleno estado de maturação em *A maçã no escuro*, chega à sua culminância em *A Paixão segundo G.H.*, já que, como ocorre com a personagem, a linguagem elaborada por Clarice Lispector para relatar sua experiência também passa pelo processo de despersonalização. Ou conforme diz Nunes:

... a romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-as na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela *desescrevesse*, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o “aquilo”, o inexpressado.¹⁰⁷

Desse processo tem-se que G.H. opta pelo silêncio e, ao fazê-lo, segundo Nunes, impõe-se um desafio supremo na existência, o de ter experimentado a linguagem até o possível de seu esgotamento, na busca do mundo pré-linguístico que, paralelamente à experiência mística, inexistente como linguagem e convive com o Nada, o neutro e o inexpressivo da própria existência humana que a personagem G.H. alcançou ao final de sua *via crucis*. Essa busca resultou no fracasso, no sentido filosófico; contudo, Nunes assinala que foi um fracasso “significativo”, que implicou a “mais surpreendente vitória: “Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu”¹⁰⁸. Nunes reconhece nessa fala de G.H. uma réplica ao filósofo Wittgenstein, no fecho do *Tractatus logico-philosophicus*, segundo o

¹⁰⁷ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009, p.132.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 134.

qual “devemos silenciar sobre o que nada se pode dizer”. O crítico formula a réplica que a autora deu: “é preciso falar daquilo que nos obriga ao silêncio”¹⁰⁹.

Levando em consideração que as experiências místicas de náusea, descoberta e despersonalização não podem ser apartadas da linguagem que as constrói, a elaboração das personagens de Clarice Lispector não poderia ser abstraída dessas correntes existenciais apresentadas. Ainda nesse mesmo estudo, Benedito Nunes traça um panorama estrutural das personagens de Clarice Lispector, apontando o que nelas transparece de acordo com a tipificação e esquematismo que a autora lhes dá. Já de início, o crítico pondera ser muito difícil fazer com que essas personagens caibam em uma classificação, mesmo recorrendo à galeria dos “tipos psicológicos”.

Assim como linguagem e relato fundem-se na construção da narrativa, ambientação e personagens fundem-se em uma “verdadeira ampliação onírica do mundo”: as paisagens e o ambiente, sem relevância por si mesmos, constituem o espaço em que são inseridas as personagens como seres que representam integralmente o “ser no mundo da existência humana”¹¹⁰. Na maior parte dos casos, exceto por G.H. e Macabea, os protagonistas têm situação social indefinida, que não constitui relevância na narrativa. As referências de tempo e espaço que ocorrem não têm a função de situar as personagens nos limites desses elementos, mas as referências locais ou temporais, principalmente em *A maçã no escuro* e *A Paixão segundo G.H.*, “abrangem posições no espaço, que são partes do Espaço originário e idêntico, como situação primitiva do ser humano, *locus situs* de onde a existência brota”¹¹¹. Dessa forma, o homem, qualquer que seja essa inserção que o produza como o protagonista de uma ambiente ou época, é o mesmo *Ser-aí*, de Heidegger, na mesma situação do sujeito que se depara consigo mesmo e com o próprio desamparo diante de outras existências. Daí decorre a impressão de que as personagens de Clarice Lispector são sempre iguais. Segundo Nunes, essa impressão é pertinente, pois o que transparece na construção de suas personagens é o fato de o interesse da escritora se dar em um plano que ultrapassa os tipos psicológicos individuais. A história individual de cada um consiste em um meio de acesso para a “dimensão recôndita, secreta da existência, que já possui significado ontológico”¹¹².

Benedito Nunes ainda acrescenta que, devido justamente à predominância dessa dimensão existencial, outro traço curioso chama atenção nas personagens de Clarice

¹⁰⁹ Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. SP, Editora 34, 2009, p. 134.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 114.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 115.

¹¹² *Ibid.*, p. 116.

Lispector, a saber, o fato de elas serem incapazes de viver ingenuamente. Os exemplos analisados pelo crítico – Joana, Martim, Ana, G.H. – embora façam parte do sistema civilizado, são acometidos pela náusea, mediante fatos circunstanciais, e arrebatados desse sistema organizado que recobre a inquietação apresentada sempre de forma latente. Assim, a alienação em que vivem, como sujeitos destituídos de qualquer tipo de engajamento, mesmo de forma fugidia ou ínfima, é aniquilada por experiências singulares. Desse esquema narrativo e de estruturação das personagens, alcança-se a particular abrangência da escritura de Clarice Lispector, que faz presentes, a seu modo, preocupações das mais diversas ordens, inclusive questões sociais, como já foi mencionado neste trabalho no que se refere a Janair.

1.4. O confronto à luz da psicanálise

O conjunto da obra de Clarice Lispector tem sido objeto de inúmeras e fecundas investigações nos mais diversos campos de conhecimento. Em toda a fortuna crítica aqui apresentada, invariavelmente se destaca o olhar da escritora sobre as mais importantes questões relacionadas à existência humana. Por meio da estilização de seu imaginário em forma de linguagem original, que leva o leitor a repensar relações sintático-semânticas, e tendo por matéria problemas universais relativos aos conflitos humanos, a autora constrói tipos e situações que abrangem o mundo concreto e identificável, mesmo quando o desconstrói. Ponto importante a lembrar é que, como se viu com Benedito Nunes no capítulo anterior, o olhar intuitivo da autora transforma em ficção literária as questões mais básicas da humanidade.

À luz da psicanálise, não é diferente. Uma leitura sob o prisma psicanalítico do conjunto da obra, especificamente de *A Paixão segundo G.H.*, confere a essa escrita que se *desescreve* traços e conceitos da alma humana organizados por Freud há um século, transmutados para suas personagens e situações de modo a sugerir que Clarice Lispector, diferentemente do que se pode dizer, por exemplo, de Machado de Assis, considerado um arguto observador do comportamento humano, é uma escritora que investiga em mergulho abismal uma existência que está além da superfície do comportamento dos homens, recoberta pelo cotidiano, pelo trivial ou pela vida civilizada.

Ainda vale lembrar que a pertinência de analisar uma obra literária à luz da psicanálise sem reduzi-la a uma ilustração de conceitos psicanalíticos deve levar em conta o princípio de que o ponto de confluência entre os dois saberes se dá na palavra. Se, por um lado, o saber da psicanálise, desde Freud, vai buscar na literatura as questões da alma,

estilizadas artisticamente, ao saber da literatura interessa, sobretudo, como o artista estiliza essas questões; e tanto a um quanto a outro interessam as questões mais profundamente humanas reveladas pela linguagem. Tanto é assim que, na psicanálise, em se tratando da interpretação dos sonhos, o que importa ao analista é o relato, não propriamente seu conteúdo, mas como é relatado, de onde são retirados elementos para a investigação analítica e tratamento. Ou seja, tudo converge para um discurso.

Assim, a análise de leituras de *A Paixão segundo G.H.* sob o prisma psicanalítico decerto contribuirá para que se enriqueçam as reflexões sobre esse sujeito e sua paixão, sua existência e os processos por que passa, aos olhos da escritora, cuja inquietação latente sempre se volta para ele. Desse ponto de vista, pode-se afirmar que, de acordo com a análise que seguirá, inscrevem-se no conjunto da obra de Clarice Lispector situações que abarcam questões psicológicas coerentes e verossímeis. Contudo, de acordo com o que foi apresentado até aqui, a obra da autora transcende esses elementos por meio de sua estilização, já que o que escreve é ficção, que busca algo além do que a psicanálise chama de “alma”.

No que concerne às análises críticas sobre o episódio-clímax – o encontro com a barata –, que neste trabalho estão sendo apresentadas, ocorre uma abordagem reiterada segundo a qual esse confronto converge para a ideia de fusão do “eu” com o outro. A massa branca constitui o núcleo primário, anterior ao “eu”, ao outro e à linguagem, e, por meio de sua ingestão, transformam-se no mesmo material único do qual toda a suposta essência primária do ser se originou e ao qual a experiência da narradora pretende retornar.

Yudith Rosembaum, em *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*¹¹³, ao abordar a experiência da ingestão da barata pela personagem G.H., faz uma análise relacional com o conto “A quinta história”, tendo como instrumento algumas teorias psicanalíticas. A experiência de G.H., de acordo com a ensaísta, pode ser lida como uma continuação do conto, abrindo-se a possibilidade de a mesma personagem de “A quinta história” expressar, com o mesmo estilo narrativo – no que tange ao efeito de “sadismo” no leitor – um tipo de confronto com a massa branca da barata oposto ao do romance. No conto, a massa branca configura objeto sob controle da narradora, exterior a ela, e no qual ela projeta seu instinto inumano. A receita caseira para eliminar o incômodo das visitas noturnas das baratas, a mistura de gesso e açúcar, petrifica o “de dentro delas”¹¹⁴, engessando aquilo que seria o núcleo humano latente e dando continuidade ao cotidiano estável e alienado da dona-

¹¹³ ROSEMBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (Amaral, Emília Apud, p. 79)

¹¹⁴ Lispector, Clarice. “A quinta história”. In: *A legião estrangeira*. RJ, Rocco, 1998.

de-casa. No romance, ela se lança nesse núcleo inumano imemorial em busca de sua mais profunda humanidade¹¹⁵.

Segundo Emília Amaral, o efeito de “sadismo”, que Yudith Rosembaum considera, constitui-se na estratégia narrativa de que Clarice Lispector lança mão para atrair o leitor desavisado em busca da organização alienada – poder-se-ia considerar aqui a “terceira perna” – que garanta sua acomodação. No entanto, a leitura causaria malestar, por “deslocá-lo de um repouso, sempre adiado”¹¹⁶. Ao envolvê-lo de forma sedutora, torna-o cúmplice, para depois desacomodá-lo de sua condição organizada, segura e alienada. No caso do conto, essa estratégia se delinea na combinação de “uma moldura inocente” e o “teor destrutivo de seu conteúdo”¹¹⁷. No caso de *A Paixão segundo G.H.*, a narradora invoca o leitor, em um primeiro momento, de forma sedutora, num crescendo que passa de reflexões atormentadas, ao querer “entregar a alguém” a experiência, até o tom de súplica dirigido ao leitor inventado para dar sentido ao que viveu recentemente como experiência aterradora e desestabilizante.

Assim, pode-se considerar que, para o confronto com a própria alienação, a narradora arrasta junto com ela o leitor, que se torna vulnerável à estratégia de convencimento a que é submetido no decorrer de toda a narração. Entre as sutis argumentações de convencimento, coloca-se o prêmio pela escolha de acompanhá-la, o que se constituiria no ganho de reencontrar-se em alguém consigo mesmo. Embora no final, ao voltar para a organização, não se confirme essa redenção, pois a própria volta já expressa uma dúvida que adiante será abordada, o leitor é levado pela narradora para as profundezas de sua experiência¹¹⁸.

Assim, de acordo com Yudith Rosembaum, o leitor fica destituído de escolha, uma vez envolvido sedutoramente pela estratégia da narradora “sádica”. Ao arrastá-lo para o quarto da empregada, até o momento do confronto com a barata, o leitor é envolvido por duas possibilidades que o romance oferece, a de prazer estético, como coparticipante na travessia para o mais profundo contato com a “ancestralidade dos sentimentos e paixões”, ou como *voyeur* dessa experiência, em que, contudo, ocorreriam constantes trocas de posição entre a narradora e o leitor¹¹⁹. Uma vez aprisionado pela experiência, não há possibilidade de fuga e o leitor se vê obrigado a renunciar à acomodação do estado passivo de existência frente à beleza ou ao terror.

¹¹⁵ ROSEMBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (Apud Amaral, Emília, p. 165)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 166

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 167

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 168

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 169

Em consonância com a ideia recorrente em toda a fortuna crítica aqui apresentada das obras da autora e com a problematização da impossibilidade contemporânea de narrar feita por Adorno, Yudith Rosembaum também trata da questão da forma, ou seja, uma vez considerada a travessia um itinerário rumo à necessária perda da forma para a diluição do indivíduo em núcleo ancestral, a construção da narração que faça sentido – pela linguagem, matéria-prima da forma – se faz de maneira também desconstruída. Disso decorre o já abordado experimentalismo da linguagem, específica para esse fim, em Clarice Lispector. De acordo com Rosembaum, ratificando esse experimentalismo em *A Paixão segundo G.H.* como uma das “categorias negativas” existentes na obra, a desconstrução também ocorre no sentido de que a narradora expressa a angústia a partir do momento em que deseja, paradoxalmente, renunciar à busca de sentido. Daí nos remetemos novamente ao desconforto causado no leitor por meio da incessante e dinâmica desconstrução pela qual ele é *voyeur* ou coparticipante, alternadamente, sem que nunca lhe seja fornecida a possibilidade de repouso na acomodação.

Além do desconforto da narração hesitante, digressiva e de repulsa e aproximação que a personagem-narradora desenvolve ao longo do relato da experiência, ocorre também o mal-estar promovido pela falta de referência histórica segura, leia-se, falta do senso comum que proporciona algum sentimento de certeza e alívio. O sentimento de certeza decorreria da obtenção do sentido diante da qual a narradora reluta. Sua relação com o leitor torna-se, portanto, tensa pelo incômodo da constante hesitação.

Mario Eduardo da Costa Pereira¹²⁰, psiquiatra e psicanalista contemporâneo, em uma obra resultante de sua tese de doutorado que faz o levantamento de questões sobre o estado de pânico como enfermidade contemporânea, examina teorias clínicas a respeito desse estado, fundamentando-se nas teorias freudianas. Ao longo de seu estudo, o autor discute diferentes linhas de pensamento sobre a enfermidade, bem como descreve as alterações teóricas por que passou o pensamento de Sigmund Freud a respeito dessa condição.

O estudo de Mário Eduardo Costa Pereira é pertinente para este trabalho justamente pelo fato de que o autor, ao discutir os textos de Samuel Beckett em um ensaio que os compara com *A Paixão segundo G.H.*, tendo como pano de fundo a questão do pânico e do desamparo, evidencia a confluência entre a metapsicologia e a palavra ou, mais especificamente, a palavra “teoria”. De acordo com o autor, ao escrever sua teoria das pulsões, Freud já a apresentou de modo a aproximá-la da mitologia:

¹²⁰ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008.

... para Freud, a metapsicologia busca essencialmente a constituição de uma superfície *linguagreira*, simbólica, permitindo tornar apreensível no plano da linguagem, uma dimensão revelada pela e na situação analítica. (...) A teoria do aparelho psíquico decorre dessa experiência, não se referindo, contudo, a um “fato” empírico particular ou a uma interação objetivável de comportamentos, mas a um constructo ficcional que permite ordenar de forma fecunda os elementos significativos emergindo de uma análise.¹²¹

O autor lembra que, nesse sentido, é um recurso constante de Freud recorrer à literatura para tentar dar conta “teoricamente de questões eminentemente clínicas”¹²². O cuidado com que Costa Pereira aborda a confluência do saber psicanalítico e do literário permite que se tenha com seu trabalho uma sensível e coerente análise dos dois textos que se propõe a analisar. Pondera que, em muitos casos, ocorre o equívoco, justamente criticável, de que a literatura se apresente para a psicanálise como mero “álibi” ou “refém” que permite ao psicanalista ver confirmadas suas proposições, de acordo com textos “cuidadosamente escolhidos para as necessidades da causa”¹²³. Contudo, o autor chama atenção para o fato de que, tomando esse tipo de análise como base, a psicanálise deixa de considerar a essência de um grande texto literário, que é a de justamente resistir a interpretações definitivas, sendo impossível traduzi-la em categorias teóricas. Assim, o autor justifica sua abordagem dos textos de Samuel Beckett e Clarice Lispector, tendo em vista, principalmente, que a psicopatologia do pânico “resiste à palavra”, fato que fornece o ponto de tangência com a linguagem dos dois autores modernos. O esforço angustiante que se evidencia em seus textos, em que a linguagem e sujeito “confrontam-se com sua própria fragilidade”¹²⁴, são transmutações magistralmente estilizadas de uma psicopatologia que já nos tempos modernos ganhou espaço para os estudos dos males que acometem a sociedade civilizada.

Antes de apresentar a análise dos textos, Mário Eduardo da Costa Pereira traça um panorama das teorias sobre a psicopatologia do pânico, desde Freud. Passando por Ferenczi, Fenichel, Winnicot, Lacan, entre outros, demonstra diferentes tratamentos dados ao

¹²¹ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p. 316-17.

¹²² *Ibid.*, p.317.

¹²³ Pereira, 2008, loc. cit.

¹²⁴ Pereira, op. cit., p.319.

assunto. Apresenta também as apaixonadas discussões entre teóricos contemporâneos de Freud e formulações posteriores, tendo como ponto de partida as teorias freudianas.

O destaque, contudo, se dá na linha de pensamento de Freud, que se altera e se complementa, de acordo com as discussões travadas entre os estudiosos de sua época e os seguintes. No entanto, o ponto de convergência se afirma no fato de que os afetos do pânico e do desamparo estão estritamente relacionados. Segundo a leitura que faz de Freud, o autor associa ao conceito de “desamparo” o sentimento de fragilidade frente à linguagem, que não é capaz de sempre formular a total falta de garantias do sujeito em relação à sua existência no mundo civilizado. Frente a esse desamparo, que Freud chama de “fundamental” e que formula em consonância com o estado de angústia, o pensamento do sujeito busca pelo pânico para conseguir dar forma, por antecipação, àquilo que não consegue apreender em sua realidade racional.

No que diz respeito à angústia, o conceito desdobra-se em vertentes que Freud sempre procurou distinguir ou esclarecer, a saber, o terror, o horror, a inquietante estranheza (*Das Unheimliche*) e o próprio pânico. No entanto, para Freud, todos esses fenômenos tidos como “estados ansiosos” têm como fundo “o Angustiante” e suas nuances, já que, de acordo com o teórico, o terreno do *Angustiante* não pode ser considerado “monolítico e homogêneo”¹²⁵. O que constituiu a base da teoria freudiana em relação a esse conceito até suas últimas formulações foi que, para o tratamento da psicopatologia do pânico, corresponde a “interrogar os próprios fundamentos da teoria psicanalítica da angústia”¹²⁶. A angústia, por sua vez, é um afeto que se apresenta como “condição” ou “estado”, ou seja, como “acesso de angústia” – quadro propício ao ataque do pânico – ou “estado crônico” – como uma condição fundamental independente de fatores externos.

Das vastas e detalhadas considerações de ordem psicanalítica que Mário Eduardo Costa Pereira desenvolve, para este trabalho cabe o recorte da noção de “desamparo” como “dimensão concreta e insuperável da condição humana” – relacionado diretamente ao estado crônico da angústia – que abrange o sujeito moderno e que está representado nos textos literários analisados pelo autor. Esse estado afetivo é aquele que vem da percepção do sujeito, de forma invasiva ou crônica, da falta de garantias sobre as quais se desenrola a vida psíquica e que tem como pano de fundo sempre a questão da morte, preocupação essencial e constante que o sujeito não consegue formular satisfatoriamente por meio da linguagem. Associado à questão existencial da morte, está o que a psicanálise denomina como “possível”,

¹²⁵ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p. 79.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 30.

denominação que pode abranger as origens dos mais diversos terrores fundamentais do sujeito, mas sempre relacionada ao que Freud denominou de “morte própria”. Daí decorre que a busca desse sujeito termina no indizível, no silêncio. Ainda segundo o autor, aos olhos de Freud o desamparo é “o motor fundamental para a construção da civilização”, uma vez que a cultura é “erigida como tentativa de amenizar o desamparo do homem ante as forças da natureza”¹²⁷.

É desses alicerces fundamentais da existência humana, ou da angústia fundamental do sujeito, que grande parte da arte literária se alimenta, inclusive a de Clarice Lispector. A reação por parte de um sujeito diante de uma condição de angústia pode ser recorrer ao pânico – a psicopatologia recorrentemente discutida e estudada nos últimos tempos – ou pode ser representada como sublimação, que resulta na arte literária. Tanto em *A Paixão segundo G.H.* quanto em *Rumo ao pior*, de Samuel Beckett, evidencia-se essa busca pelo inominável, bem como o “problema das relações da linguagem com os limites de suas possibilidades expressivas”¹²⁸

No texto de Samuel Beckett, conforme analisado por Mário Eduardo da Costa Pereira, quase não há enredo e as personagens são representadas como linhas em esboço inacabado. O que confere ao texto a força angustiante é justamente sua estrutura fragmentada, “como se o texto quisesse ‘despedaçar’ a linguagem, evidenciando sua impotência e fazendo emergir o inominável”¹²⁹:

Primeiro o corpo. Não. Primeiro o lugar. Não.
Primeiro ambos. Ora um ou o outro. Ora o outro ou o
um. Enojado do um provar o outro. Enojado do outro
regresso ao nojo do um. Ainda e ainda. Tão mal que
pior ainda. Até o nojo dos dois. Vomitar e partir. Lá
onde nem um nem o outro. Até o nojo de lá. Vomitar e
voltar. O corpo ainda (...) ¹³⁰

Mário Eduardo Costa Pereira esclarece que o texto de Beckett inicia-se e termina com reticências e com a mesma palavra “ainda”, a sugerir que ali se traduz um processo, um fragmento sem início nem fim. O projeto consiste em “esfolar” a linguagem, levando-a aos limites do dizível, a fim de alcançar o Nada absoluto, ou ainda, fundir-se com

¹²⁷ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.205

¹²⁸ *Ibid.*, p.315.

¹²⁹ *Ibid.*, p.321.

¹³⁰ Pereira, 2008, loc. cit.

esse Nada e ser esse Nada, a fim de não mais temê-lo. Ou seja, trata-se de esgotar as possibilidades da angústia do seu caráter de indeterminação por meio da redução da linguagem para o fim de transpassá-la e atingir direta e resolutamente o desconhecido que o narrador intuitivamente percebe existir além dela e que se constitui como o cerne da própria angústia. A busca, segundo o autor, é fracassada, mesmo as reticências e a palavra “ainda”, em sua tradução para o português, deixando sugerido o infindável recomeço.

Daí decorre a configuração do sujeito moderno, suspenso em sua angustiada busca pelo indizível. Cercado pelas convenções da linguagem solidificada, que ao mesmo tempo o engessam e alienam, o sujeito que questiona a existência apresenta, como única saída, justamente o questionamento sem fim. À medida que descasca as camadas que solidificam sua organização alienada por meio da linguagem levada ao extremo de suas possibilidades, dissolve a realidade exterior juntamente com a linguagem que a configura, até tocar o Nada e vai aos “confins extremos da experiência do vazio e da desolação”¹³¹. Nesse processo, de acordo com o autor, o objetivo é obter um alívio diante do aspecto insuportável da angústia, do “possível” impossível de ser nomeado, atingindo o Nada e tornando-se um com ele: “Devora tudo a vontade de ser Nada”¹³².

Mario Eduardo Costa Pereira ainda acrescenta que as figuras utilizadas nesse texto, construídas nessa linguagem fragmentada que desnuda o próprio fracasso, não buscam representar uma imagem do Nada, dando-lhe forma apreensível. Coerente com o projeto de atingir o além da linguagem, desconfigurando-a conforme a dissolução da realidade exterior, o texto de Beckett antes “instaura no leitor a *atmosfera* do vazio do que a *imagem* do vazio”; contudo, em momento algum, trata-se de um movimento totalmente realizado. O aspecto visual das palavras, inclusive, dispostas nessa sintaxe enxuta, “esquelética”, promove o “sentimento de inquietude e estranheza e, frequentemente, o de franca angústia”, por meio de um esforço extremo que “engendra uma dialética do esgotamento”¹³³. O esgotamento da realidade do sujeito, concomitantemente ao esgotamento físico, é uma das mais importantes contribuições do universo literário de Beckett, segundo Deleuze, na leitura de Mario Eduardo Costa Pereira. A linguagem experimentada corporalmente, em Beckett, leva autor e leitor ao extremo de suas forças, fazendo com que esse esgotamento atinja o ser por inteiro, abstraindo-o, porém, da aniquilação. O esgotamento do corpo significa a culminância desse processo, que resulta no esvaziamento do corpo, da mente e da linguagem, deixando sempre resquícios do

¹³¹ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.321.

¹³² Pereira, 2008, loc. cit.

¹³³ Pereira, 2008, op. cit., p. 324.

“possível” nunca tocado. Assim, o autor observa nesse processo a intuição de que a linguagem – retomando seu fracasso na busca do indizível – sempre deixa “um resto de real sem inscrição”, de onde decorre o sempre perigoso potencial da realização do possível, que, segundo Deleuze, é a proposta fundamental da literatura de Beckett: a angustiante tentativa de “dar conta da mais radical eliminação de todos os possíveis”¹³⁴.

O possível, precariamente representado por formas abstratas como o da morte-própria ou os desígnios do destino, constitui o Nada, o vazio, já que é inapreensível pelo psíquico. Assim sendo, uma vez que nem a imaginação pode dar-lhe uma forma elaborada, dá-se o confronto do sujeito com essa situação radical de desamparo, paradoxalmente resultando – pelo viés da literatura – nessa estilização insólita e original que, diante dessa confrontação, mobiliza esse sujeito na busca contínua, pois ele descobre que, por determinações inapreensíveis, é incapaz de aniquilar todos os possíveis.

Assim, diante dessa constatação, o sujeito de *Rumo ao pior* sugere uma renúncia:

Basta. De repente basta. De repente tudo longe.
Nenhum movimento e de repente tudo longe. Tudo
menor. Três alfinetes. Um buraco de alfinete. Na
escuríssima penumbra. (...) ¹³⁵

Mario Eduardo Costa Pereira observa que o término da narrativa culmina na constatação de que “não se pode ser o nada”. No entanto, a busca persiste com as já mencionadas reticências e a frase de sentidos múltiplos que abre a possibilidade para um novo “ainda” (*Said nohow on...*)¹³⁶. Assim, o autor demonstra de que forma Beckett estilizou o pleno processo do pânico, uma vez que este consiste em antecipar o possível, o pior, que a mente do sujeito acometido por esse afeto não consegue elaborar. Essa antecipação, em Beckett, dá-se juntamente com a linguagem que a constrói e que leva o sujeito a dirigir-se diretamente para o pior, na tentativa de dar conta desse possível angustiante.

Tentativa semelhante é a experiência de G.H. A autora estiliza o desamparo fundamental de maneira diversa, mas a convergência possível de ser observada é a busca da verdade do próprio ser para além da linguagem. O Nada e o indizível traduzem-se em silêncio

¹³⁴ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.324.

¹³⁵ *Ibid.*, p.327.

¹³⁶ Pereira, 2008, loc. cit.

e o fracasso é o resultado de sua busca, pela qual ela “terá de ultrapassar as imagens excessivamente humanas que considerava até então como sendo o seu próprio eu”¹³⁷.

A análise do autor se inicia apontando algumas formulações da psicanálise freudiana que Clarice Lispector estiliza na narrativa de G.H. antes do encontro com a barata. De acordo com as observações feitas, a intenção inventiva da escritora descreve o processo psicológico pelo qual passa G.H, e que reconhece de forma intuitiva, até a culminância do encontro com a barata. Toda a atmosfera do romance é criada a partir da descrição de um sujeito organizado, perfeitamente cabível em um sistema civilizado. Lembra, no entanto, que a narrativa é feita *a posteriori*, o que indica o eixo desencadeante da angústia da narradora, que se resume na inquietação advinda do dilema de inventar uma forma para o que lhe aconteceu, conferindo-lhe existência; mas, ao inventá-la, recuperará a antiga forma humanizada, cuja falta, após a experiência dramática, percebe jamais ter sentido. A questão da forma é relacionada nessa análise ao fato de a personagem ser escultora, o que o autor aponta como significativo para sua aventura existencial. Freud considerou a operação técnica dessa arte como a de “revelar o essencial pelo ato de retirar os excessos, aquilo que cobre e esconde as formas essenciais”¹³⁸. Daí decorre a relação do engajamento da personagem narradora em radicalmente desencobrir todas as camadas que a constituíam como sujeito organizado em um sistema na busca desencadeada por um processo gradual de despersonalização, que se inicia com a travessia da sala de estar para o quarto da empregada.

Tal processo tem sua continuidade, à medida que G.H. se depara com o quarto da empregada, para onde ela se dirige com a intenção de arrumá-lo a fim de preencher seu dia ocioso. O quarto é descrito como um lugar em que depositava “tudo o que teria obstruído o resto da casa”, fato para o qual o autor chama a atenção, pois a descrição de G.H. condiz com o que Freud delineou como sendo a configuração que se dá ao lugar do inconsciente no psíquico¹³⁹. Todavia, ela encontra o quarto arrumado, fato apontado por Costa Pereira como o primeiro indício da perda de referências do eu, que se organiza, no sistema a que G.H. pertencia, a partir das coisas materiais da realidade exterior que possuía e que constituíam sua própria imagem, situando-a como sujeito no mundo. Essa sensação intensifica-se diante da descoberta do desenho na parede deixado por Janair, a figura eleita pela narradora como aquela que a despoja da posse de seu “depósito”, “numa ousadia de

¹³⁷ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.327.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 335.

¹³⁹ *Ibid.*, p.336.

proprietária”, promovendo já a “inquietante sensação de despersonalização”¹⁴⁰. Desorientada ante tais fatos que lhe causam estranheza, a narradora sente necessidade de se reencontrar no quarto, naquele momento em que a abertura do caminho para a travessia parece já não ter mais volta. As únicas marcas ainda restantes de sua posse eram as valises empoeiradas no canto do quarto, contendo suas iniciais, pormenor que se faz irrelevante frente à grande dificuldade de voltar a se reconhecer naquele lugar. Na última tentativa de lembrar que o quarto ainda fazia parte de sua casa, G.H. resolve revitalizar o armário ressecado pelo sol, movimento que a lança ao encontro com a barata.

Considerando aquele ser primitivo, “testemunha do tempo e da pré-história”, Mario Eduardo Costa Pereira destaca o trecho em que a narradora volta-se para uma recordação de infância que, segundo ele, estiliza uma verdadeira vivência de desamparo infantil:

Quando eu era criança, inesperadamente tinha a consciência de estar deitada numa cama que se achava na cidade que se achava na Terra que se achava no mundo. Assim como em criança, tive então a noção precisa de que estava inteiramente sozinha numa casa, e que a casa era alta e solta no ar, e que esta casa tinha baratas invisíveis.¹⁴¹

O autor chama atenção para todo o processo que se desenrola desde o encontro com a barata, de modo a demonstrar o desenvolvimento dos mecanismos do pânico e do desamparo. Essa recordação de infância introduz o desamparo, que evolui para o ódio, “um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar”¹⁴², a primeira reação primitiva daquele sujeito até então organizado.

Além disso, o autor destaca a radical experiência psíquica da alteridade que os movimentos de interação com a barata promovem. Ao esmagar o animal na porta do armário, deixando-o agonizante, a primeira questão que lhe ocorre é “o que eu fizera de mim?”¹⁴³, demonstrando que instintivamente a personagem já experimentava esse exercício de alteridade radical, ao mesmo tempo em que se expressa a ambiguidade: G.H. se refere à violência do ato de matar que a destitui do lugar de sujeito civilizado ou diretamente à barata

¹⁴⁰ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.337.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.338.

¹⁴² *Ibid.*, p.340.

¹⁴³ Pereira, 2008, loc. cit.

esmagada, na qual ela se vê? No momento em que decide dar o golpe de misericórdia na “matéria de gota” ainda viva, depara-se com a “cara da barata”¹⁴⁴. Note-se neste ponto da narrativa que a descrição dada por G.H. da barata se dá a partir de referências antropomórficas. Ela procura no inumano imobilizado e agonizante na porta do armário características das formas humanas, dela mesma.

Desse reconhecimento primeiro, processa-se a crescente percepção do outro, “G.H. descobre que é a própria vida que a está olhando”. Esse outro contém em sua essência algo dela mesma, ou seja, ambas são constituídas primitivamente de uma matéria comum, “uma lama onde se remexiam com lentidão as raízes da minha própria identidade”¹⁴⁵. Assim, tomada pela surpresa e pelo nojo, a personagem descobre que tanto ela quanto o animal esmagado e agonizante vêm de uma mesma fonte anterior à humanidade e que ultrapassa a humana, colocando em jogo as imagens do humano que havia construído até então.

Para Mario Eduardo Cosa Pereira, na massa branca e viscosa das entranhas da barata, fonte de matéria viva anterior ao humano, a narradora descobre o neutro anterior ao humano, porque o neutro está além de qualquer qualificativo. Descobrir isso, para G.H. é insuportável. Conforme descrito em análises clínicas de crises da psicopatologia do pânico, o sujeito acometido por essa sensação de terror experimenta o Nada, o neutro, ou aquilo para o qual ele não pode dar forma e a que chama de “sensação da morte”. Nos momentos de angústia – o afeto que pode levar a uma crise de pânico – o sujeito geralmente recorre a um ser supremo, que funciona como “fiador” das garantias de que o psíquico necessita como elemento apaziguador. A constatação de que esse fiador está ausente em momentos traumáticos ou incômodos leva à intensificação da angústia e, portanto, ao pânico.

Em meio ao desespero diante do insuportável neutro, G.H. profere a espécie de “oração atávica onde a figura da mãe é evocada como referência e proteção”:

Mãe, eu só fiz querer matar, mas olha só o que quebrei: quebrei um invólucro! Matar também é proibido porque se quebra o invólucro duro, e fica-se com a vida pastosa (...) mãe, bendita sois entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e jóia.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.341.

¹⁴⁵ Pereira, 2008, loc. cit.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.343.

De acordo com o autor, o fiador capaz de dar um sentido possível e humano àquele mergulho abismal é a “mãe”, ela mesma (“tua minha morte”), cujo invólucro acabava de ser quebrado, o que representa para G.H. a morte de sua vida protegida pela organização e pela garantia desse fiador. Todos se dissolvem em “vida pastosa”, no neutro. Após vomitar, G.H. sente alívio e subitamente se despoja do pânico e adentra o inexpressivo, o Nada absoluto, uma área além de qualquer sentimento humano como a repugnância ou a cólera que a acometiam. Sendo o inexpressivo descoberto como diabólico, estabelece-se um paradoxo que se resume no fato de sua humanização anterior ser o invólucro que escondia sua profunda e essencial humanidade, sempre vivida como “demoníaca”; contudo, sem humanização, “nenhuma vida é possível”¹⁴⁷.

Mario Eduardo Costa Pereira evidencia neste ponto uma formulação de Freud em *Análise terminável e interminável*, segundo a qual concebe o desamparo como “o excesso do sexual do corpo sobre as possibilidades de simbolização do aparelho psíquico”, estilizada por Clarice Lispector na fala de G.H.:

A barata e eu somos infernalmente livres porque a nossa matéria viva é maior que nós, somos infernalmente livres porque minha vida própria é tão pouco cabível dentro de meu corpo que não consigo usá-la. Minha vida é mais usada pela terra do que por mim, sou tão maior do que aquilo que eu chamava “eu” que, somente tendo a vida do mundo, eu me teria.¹⁴⁸

O gozo infernal no qual G.H. se lança consiste em um sentido subvertido do que comumente se entende pela palavra “humanidade”, o de que, para alcançar especificamente um meio de ser humana, é preciso despojar-se e habitar seu núcleo neutro e vivo, comum e anterior a toda a humanidade que conhecera até então.

Em relação ao “Deus” de G.H., Mario Eduardo Costa Pereira propõe que, a despeito da figura psíquica do fiador contra todos os possíveis, ele está além do desamparo e de todas as tentativas de consolo. Nesse ponto, compartilha com as proposições de cunho filosófico de Benedito Nunes, segundo as quais o Deus de G.H. é contemporâneo e presente, mas “escapa a qualquer possibilidade de acomodação imaginária”, sendo “irredutível à

¹⁴⁷ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p. 344

¹⁴⁸ Pereira, 2008, loc. cit.

palavra”¹⁴⁹. Acrescenta que, sendo inominável, ocupa o lugar de desamparo e desumanização, pois é, finalmente, o “neutro da vida”¹⁵⁰. A descoberta que a experiência lhe traz, a de que Deus não lhe promove nenhuma garantia nem socorro, estabelece uma certeza: o mundo e as coisas acontecem independentemente de seus desejos.

Assim, Mario Eduardo Costa Pereira constata que, da mesma forma como o narrador de *Rumo ao pior*, de Beckett, a personagem de *A Paixão segundo G.H.* lançou-se na busca do nada, do neutro, do inominável, a fim de alcançar o que se encobre pelas camadas de palavras, o que faz por meio do trabalho exaustivo e igualmente angustiante com a linguagem que recobre a experiência, em uma tentativa esgotante de desnudá-la. Da mesma forma, mesmo tendo atingido o neutro “vivo e úmido”, após acordar de seu desmaio, de volta à vida comum e rotineira, ela percebe que, apesar de ter ido até o fim, de tudo restou algo impossível, que ficou intocado. Na fala de G.H., expressa-se o seu fracasso:

Mas a vida é dividida em qualidades e espécies, e a lei é que a barata só será amada e comida por outra barata; e que uma mulher, na hora do amor por um homem, essa mulher está vivendo sua própria espécie.¹⁵¹

Mario Eduardo Costa Pereira observa que, mesmo tendo alcançado o inumano, esta é uma área na qual a personagem não pode sobreviver; mesmo reconhecendo o caráter essencial do que não é humano, G.H. descobre que somente por meio de sua humanidade sem garantias é que pode percebê-lo e que a barreira composta pela linguagem entre o Nada absoluto e o humano é intransponível, ou seja “*Nada é o que não se pode ser*”. Esse fato confirma, por outro lado, a sua mais absoluta humanidade.

A diferença fundamental apontada pelo autor entre os textos de Beckett e de Clarice Lispector consiste no fato de que, em *Rumo ao pior*, o narrador não consegue atingir o fundo do pior. Seu limite se dá antes, pois trata-se de uma desistência que implica a continuidade do fracasso. Em *A Paixão segundo G.H.*, há um fundo tocado, embora desconhecido e inatingível para sempre.

Contudo, nas duas obras, a trajetória do Angustiante, passando para a situação de mergulho no estado de pânico diante da descoberta súbita de falta de garantias e no desabamento das ilusões que constituíam as vidas organizadas, desemboca na constatação

¹⁴⁹ Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.347.

¹⁵⁰ Pereira, loc. cit.

¹⁵¹ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 169.

de que o além da linguagem é o Nada absoluto, o que leva as personagens a experimentarem, no ato da desistência, no limite da desumanização possível, o que Freud chamou de “desamparo essencial”. Ou seja, um meio possível de o sujeito existir e superar os ataques crônicos de angústia é justamente aceitar que não há garantias e continuar a viver sem elas, “mesmo sobre um fundo de falta de garantias. Existir sobre uma abertura: eis, ao nosso ver, a *Hilflosigkeit* freudiana”¹⁵². Essa idéia formulada pela psicanálise foi estilizada por Clarice Lispector pela frase que fecha o livro “E então eu adoro”, seguida pelos traços que, segundo a leitura de Mário Eduardo Costa Pereira, expressam a única atitude possível para um sujeito levado aos extremos limites impostos pela linguagem: “o silêncio e continuar -----”¹⁵³

1.5. O conjunto da obra de Clarice Lispector

Vilma Arêas¹⁵⁴ compartilha a idéia aqui apresentada no exame da fortuna crítica que os temas e as personagens do conjunto da obra de Clarice Lispector apontam para questões de ordem existencial, em fusão com os limites das possibilidades da linguagem. Também propõe, como os textos sobre a obra da escritora aqui citados, que a temática da existência como preocupação recorrente em sua obra não busca suas motivações em nenhuma instituição religiosa ou linha filosófica; sua escrita se faz pela intuição inventiva. Essa interpretação abre várias possibilidades de leitura, mas implica extrema cautela a fim de se evitarem propostas de leituras arbitrárias e equivocadas, que tentam forçadamente ligar a escritura de Clarice Lispector a linhas de pensamento instituídas.

A ensaísta observa, no entanto, que a Academia e a crítica dos suplementos culturais calaram-se ou revelaram seu horror diante de certas realizações da autora, como foi o caso de *A via crucis do corpo*, ou mesmo ignoraram algumas obras suas escritas para crianças. A própria escritora costumava, segundo a ensaísta, dividir sua obra em literatura “das entranhas”, isto é, da inspiração, e literatura produzida pelas “pontas dos dedos”, aquela submetida a imposições exteriores¹⁵⁵. Assim, Vilma Arêas defende em sua análise que, embora sejam de “temperaturas diferentes”, há uma profunda relação entre os textos escritos “com a ponta dos dedos” e os já consagrados pela crítica e pela Academia, como é o caso de *A Paixão segundo G.H.* Para tanto, chama atenção para a vida pessoal de Clarice Lispector na época em que escreveu *A via crucis do corpo*, em 1974, livro sabidamente escrito por

¹⁵² Pereira, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008, p.356.

¹⁵³ *Ibid.*, p.350.

¹⁵⁴ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

encomenda de seu editor. Esse dado biográfico remete comumente à ideia de um esforço para satisfazer os aspectos comerciais, o que destituiria a obra de valor literário. No entanto, Arêas defende que, a despeito das queixas da própria autora – “a minha obra que se dane”, “quanto à literatura mais vale um cachorro vivo” – a construção do livro de contos, consideradas as grandes diferenças de matizes, constitui o mesmo eixo de procedimentos de busca, “exigindo a tentativa de encostar a palavra à idéia”, obsessão confessada inúmeras vezes pela escritora. A ensaísta considera Clarice Lispector de “a ponta dos dedos” como que alinhada a artistas que inauguraram a “desestabilidade da arte vinda do alvorecer dos tempos modernos”, em que a atividade artística já se fazia “mercantilizada e sem sentido, a um passo da dissolução”. Contudo, acrescenta que:

Em *A via crucis do corpo*, entretanto, permitia-se brincar sem a menor cerimônia com vários registros, a paródia era livre, inclusive da própria obra, e o melodrama rondava, arrastando consigo uma vaga sentimentalidade absolutamente falsa.¹⁵⁶

Segundo Vilma Arêas, a escritora introduz abertamente a crise da arte em *A via crucis do corpo*, em cujo núcleo é possível observar angústia e sofrimento, sob o invólucro do humor negro e representações escandalosas que se aproximam do “pastelão funesto”, com o intuito explícito de agradar ao mercado. Todavia, para a ensaísta, o esforço de Clarice Lispector foi um árduo exercício para escrever *A hora da estrela*, obra que escreveu à beira da morte e que resgata a “construção formada de capas transparentes como a barata de G.H.” e uma personagem que propõe outros sentidos, fazendo também da obra uma abordagem da situação do escritor “não alinhado”.

Assim, por meio de análises comparativas de obras de Clarice Lispector na passagem do tempo, incluindo os livros infantis, e com textos de autores como Graciliano Ramos e Katherine Mansfield, Vilma Arêas propõe que o projeto literário da escritora não se perdeu com a literatura da “ponta dos dedos”. Essas produções refletem a consonância com um contexto particular que, de forma tortuosa, contribuiu para o conjunto da obra.

Ao analisar o conjunto da obra de Clarice Lispector, Vilma Arêas compartilha com outros críticos aqui citados a ideia de que, se considerado o percurso desde *Perto do coração selvagem*, de 1943, é possível fazer de *A Paixão segundo G.H.* a

¹⁵⁶ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005, p. 17.

culminância de uma busca obsessiva envolvendo a existência e os limites da linguagem. Com essa obra, comprova-se que os experimentos formais da obra de estreia, passando por *O lustre*, *A cidade sitiada*, *A maçã no escuro* e *Laços de família* não foram gratuitos, já que apontam invariavelmente para o desfecho de *A Paixão segundo G.H.*, ou seja, a entrega total ou o mergulho inevitável no neutro, que as personagens dos romances anteriores não chegaram a realizar. Segundo Arêas, nesse final de percurso, a escritora definitivamente se despede da ingenuidade, rechaçada da arte moderna desde seu início, por meio da elaboração do “feito” ou do “mau gosto”, que Lispector, desde a obra de estreia, nunca rejeitou¹⁵⁷. Arêas ressalta que esse procedimento nunca se constituiu para a escritora como uma “posição teórica programática”. A ela interessava, sobretudo, compreender o processo artístico, o que aparece na construção de seus romances, mormente em *A Paixão segundo G.H.*, e que se constitui como ponto de confluência com as obras de “ponta dos dedos”.

O próprio título do livro, assim como o conto homônimo, segundo a ensaísta, já sugere a relação do tema cristão da *via crucis*, que percorre insistentemente a obra da escritora, como em *A Paixão segundo G.H.*, e, de forma alusiva, em *A hora da estrela*, em que presenciamos a trajetória de final trágico da personagem Macabéa. Arêas não deixa de lembrar, cautelosamente, que o desenvolvimento dos temas não se converte a nenhuma instituição ou “ortodoxia religiosa, pois redefine o divino de forma material e apaixonada”¹⁵⁸. Refere ainda as proposições de José Américo Pessanha, que denuncia a linguagem de *A Paixão segundo G.H.* como um “disfarce”¹⁵⁹, uma vez que dissimula a visão profana e dessacralizada do calvário da personagem narradora. Contudo, Vilma Arêas propõe que não se pode separar a experiência de G.H. da via mística, uma vez que Clarice Lispector subverte o mesmo objeto do discurso bíblico – o Pai, tido como a essência do homem – tornando a comunhão com Ele o “ato ínfimo” da comunhão com a massa branca da barata. Nesse ato, que Pessanha qualificou como “sonso”, há apenas uma aparente perda. Em verdade, a perda se transforma em lucro, uma vez que “a *via-crucis* não é um descaminho, mas a passagem única”¹⁶⁰.

Ainda considerando a tonalidade religiosa de *A Paixão segundo G.H.*, Arêas associa o romance à tradição hermética antiga ou neoplatônica, em que existia o gênero da “viagem espiritual através do sonho, do delírio ou do devaneio”¹⁶¹. De acordo com essa

¹⁵⁷ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. S.P. Cia. Das Letras, 2005, p. 22.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁰ Arêas, 2005, loc. cit.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

tradição, a alma viaja atravessando vários graus de conhecimento com o objetivo de alcançar a Causa Primeira por meio da compreensão da Máquina da Natureza ou do Mundo. Assim, a ensaísta destaca o trecho:

... muitas vezes, antes de ter a coragem de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência de forma que é o sono. E quando mesmo assim não tenho coragem, então eu sonho...

Ao associar sua experiência ao sono, apresenta-se na trajetória de G.H. tanto a viagem como o despertar, com a consciência do fracasso e os “movimentos de ascensão e queda” – recorrente no conjunto da obra de Clarice Lispector – até que a personagem narradora encontre as “zonas infernais da matéria”¹⁶², representadas pelo encontro com a barata e a descrição do desfilar dos séculos e da civilização no auge de seu delírio em que o tempo também é místico, contendo passado presente e futuro.

Vilma Arêas pretende demonstrar a complexidade da obra da escritora, o que muitas vezes implica a aproximação arbitrária e forçada com uma linha filosófica. No entanto, lembra que, embora muitas vezes seja possível encontrar esse ou aquele viés filosófico no conjunto da obra, compartilha a proposta de Benedito Nunes, segundo a qual essa aproximação se dá de modo intuitivo e serve como sustentação de situações narrativas, não constituindo estruturalmente os romances. Por outro lado, muitos críticos, na época da publicação de *Perto de coração selvagem*, já observaram a inédita tentativa da escritora de fundir, embora às avessas, forma e conteúdo, ou seja, desconstruindo a forma, para diluir o conteúdo e alcançar o neutro que, em sua literatura, constitui o núcleo da existência humana autêntica.

A pergunta que se coloca, portanto, tendo em vista *A via crucis do corpo*, é se a escritora teria abandonado o projeto de busca radical de sua arte, como indicavam os críticos jornalísticos e acadêmicos na época de sua publicação. Vilma Arêas propõe que:

A escritora demonstra perícia diante do banal, segundo a longa tradição farsesca, e diante da situação considerada constrangedora de ter que escrever sobre

¹⁶² Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. SP: Cia. Das Letras, 2005, p.51

assuntos sexuais femininos “que realmente
aconteceram”¹⁶³

Assinala a ensaísta que, a partir de 1960, década em que surgiu a grande obra *A Paixão segundo G.H.*, houve outras que não surpreenderam a crítica. Entre essas, *A via crucis do corpo*, a despeito de ser escrito por encomenda da editora, é uma obra que representa um reavivamento no conjunto da obra. Segundo Arêas, a escritora corajosamente enfrenta a tarefa encomendada “de modo franco, porém ao mesmo tempo se vinga da obrigação”¹⁶⁴. A ensaísta retoma falas de Lispector em entrevistas e cartas dirigidas a amigos, destacando o tom irônico e aberto das suas referências à tarefa de que fora incumbida. Na introdução do livro, confessa que, uma vez ouvido o convite, já sentiu “a inspiração nascer”; concordava com a opinião alheia – “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo”¹⁶⁵. Entre o exagero de desculpas, explicações e comicidade, as histórias jorravam e, como propõe Arêas, há entre elas uma mistura de vários tons – riso, brincadeiras com erotismo e melancolia, além da “sátira demolidora e acre”¹⁶⁶. Todavia, a ensaísta chama atenção para os contos em que se observam melancolia e desespero, cuja condução remete-se àquele “subjetivismo especial” recorrente em toda a sua obra.

Como exemplos, entre outros, cita os contos “Ele me bebeu” e “A língua do P”. No primeiro, cuja protagonista, Aurélia Nascimento, é uma garota de programa, ocorre o mergulho no interior da personagem por meio do conhecido procedimento clariciano: Aurélia, em um instante que se olha no espelho, constata que o maquilador – que tinha interesses semelhantes aos dela quanto a um homem rico – “apagara seu rosto com a maquilagem, tornando-a uma mulher desinteressante. Ia acabar ‘bebendo’ todo o seu corpo”¹⁶⁷. Arêas chama atenção para a solução inteligente que a escritora dá às literaturas do fantástico e do terror, transpondo-as do sobrenatural para a subjetividade, expondo seu interior na superfície exterior. Em “A língua do P”, a ensaísta destaca outra solução inteligente dada a um tema escabroso – a ameaça de curra – por meio de sua transformação por uma abordagem lúdica, promovida pela brincadeira de infância com a “língua do P”, que lança os leitores numa atmosfera infantil, diferença fundamental que Arêas destaca entre Lispector e Nelson

¹⁶³ Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. S.P. Cia. Das Letras, 2005, p.53

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.54.

¹⁶⁵ Arêas, 2005, loc. cit.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 54-5

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.55

Rodrigues, cujos escritos, embora também tratem de temas “rebaixados”¹⁶⁸, vão direto ao ponto, tanto no que se refere à herança da psicanálise freudiana quanto ao próprio tema.

No geral de *A via crucis do corpo*, a ensaísta assinala que a literatura “das entranhas” de Clarice Lispector deixa vestígios significativos, mas aparece travestida pela linguagem intencionalmente sem polimento pela simplificação. A tão discutida epifania clariceana ocorre de maneira extremamente simplificada, mas perfeitamente reconhecível, nos enunciados “e foi então que aconteceu”, “e então aconteceu”, recorrentes em todos os textos, com variações que remetem, segundo Arêas, aos “gêneros dramáticos ligados à comédia popular”. Essas repetições funcionam como “bordões-estacas-de-sustentação, todos à vista e sem retoque”¹⁶⁹. Daí decorre também o fato de Vilma Arêas propor a ideia de *A via crucis do corpo* ter sido um sopro vivificador que conduziu Lispector à escrita de *A hora da estrela*, em que os procedimentos narrativos dos gêneros dramáticos relacionados à comédia popular aparecem assumidos. *A hora da estrela*, a última obra prima da escritora, embora tenha sido alvo de críticas, de acordo com alguns critérios formais, aconteceu na esteira de uma obra compreendida como puro divertimento, segundo Arêas, discutivelmente “de mau gosto”, e passou despercebida à análise, exceto pela desmoralização moralista que sofreu. Contudo, pode servir como oportunidade para que se reconheça a “definição de uma certa esfera cultural *dura*, porque sem complexidade e sem saber lidar com matizes ou alternativas”¹⁷⁰.

Em outro estudo em que analisa as influências da cultura judaica na literatura brasileira contemporânea¹⁷¹, Berta Waldmann articula aspectos formais e temáticos do conjunto da obra de Clarice Lispector com paradigmas importantes da filosofia e da religião judaicas. Seu recorte se faz na seleção de obras que apresentam vulnerabilidade à inscrição da diferença, do “estrangeiro”, focalizando o fluxo migratório dessa tradição de fins do século XIX a meados do século XX. A ensaísta inicia sua análise abordando o contexto histórico em que se situam essas diferentes culturas, em sua maioria vindas como mão-de-obra substituta dos escravos negros em meados do século XIX, inclusive os judeus que fugiam de *pogroms* da Rússia czarista, situação em que a família de Clarice Lispector se inscreve. Esse dado biográfico, segundo Waldman, é relevante na tentativa de compreender de que modo é possível encontrar ecos da tradição judaica nos textos da escritora, e nas hipóteses que a ensaísta levanta para responder às principais questões tratadas em seu trabalho. Essas questões giram em torno do problema que é situar referências judaicas na literatura brasileira,

¹⁶⁸ I Arêas, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. S.P. Cia. Das Letras, 2005, p.57.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷¹ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. S.P., Ed.Perspectiva, 2002.

uma vez que todos os textos selecionados são escritos em língua portuguesa e seus respectivos autores são brasileiros. Daí decorrem outras questões, como a de considerar a presença da cultura judaica apenas em obras que a tematizam, ou em obras cujos autores sejam descendentes de judeus, o que Waldman considera critérios insuficientes e inconsistentes. Propõe então que, no conjunto da obra de Clarice Lispector, além de influências dessa tradição, há a confluência de outras culturas, que se fundem, opõem-se ou se neutralizam, configurando justamente a híbrida cultura brasileira e a fecunda literatura que dela faz parte. Antes de tudo, considera a grande marca da tradição judaica na escrita de Lispector como sendo o grande “tema”, que é o movimento de busca reiterada por meio do movimento da linguagem, que:

retoma a tradição dos comentários exegéticos presos ao Pentateuco e que remetem ao desejo de se chegar à divindade: tarefa de antemão fadada ao fracasso, dada a particularidade de ser o Deus judaico uma inscrição na linguagem, onde deve ser buscado, mas não apreendido, obrigando que aquele que busca a retornar sempre. A abertura para uma interpretação multiplicadora – eis a herança judaica por excelência, e a ela o texto de Lispector não fica incólume.¹⁷²

Waldman ainda menciona o fato de que, embora a escritora tenha chegado ao Brasil com a família muito nova e ela mesma, quando questionada, considerar sua língua materna a portuguesa, seus pais falavam o *ídiche*. A ensaísta coloca como improvável que Lispector não tenha tido contato com essa língua, bem como com a cultura judaica da família. Esse dado fornece um importante fator de contribuição para compreender o conjunto da obra da escritora, para o que Waldman recorre ao estudo de Sergio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*¹⁷³, segundo o qual se afirma que os brasileiros “somos uns desterrados em nossa terra”. Sergio Buarque de Holanda chama atenção para as consequências da implantação da cultura europeia em situação tão diversa no extenso território brasileiro, fato do qual decorre o largo estranhamento que é alicerce fundamental de nossa formação como povo. Segundo Waldman, com o fluxo migratório, ocorreria outra forma de estranhamento, ressignificando, assim, os “desterrados” de Sergio Buarque de Holanda que, dessa vez, são os estrangeiros e imigrantes

¹⁷² Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed.Perspectiva, 2002., p. 27.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 18.

que se empenham em solidificar laços de pertencimento à nova terra. Com isso, Waldman propõe que Clarice Lispector, longe de ser uma “escritora étnica”, que tenha seu trabalho limitado a um *gueto literário*, proporciona-nos uma obra que representa expressão da cultura brasileira com a “participação da história dos judeus em sua expansão pelo continente americano”¹⁷⁴. Assim sendo, Clarice Lispector é escritora genuinamente brasileira com contribuições judaicas na configuração de sua escrita, como um saber que faz parte do inconsciente, já que, presume a ensaísta, o inconsciente de um judeu, como o de qualquer outra tradição ou cultura, recebe sua “marca talmúdica” pelas primeiras palavras que troca com a mãe. Ou seja, a pessoa dependente de uma cultura não necessariamente conhece explicitamente sua estrutura para que venha a sofrer seus efeitos. Para Waldman, é no princípio desse laço familiar de tradição que aflora o estrangeiro na obra da escritora.

Além desses matizes da cultura judaica, Waldman assinala no conjunto da obra da autora, especialmente em *A Paixão segundo G.H.*, a incessante e obsessiva busca pelo silêncio que, elaborado “à sombra das palavras”, dirige-se ao desconhecido, procurando alcançar aquilo que não foi dito, o que na voz de personagens como G.H. aparece como “as verdadeiras palavras”, o que equivale a um “não sei o que digo”. Segundo Waldman, a alusão a Deus em forma de “desconhecido”, “o inominável”¹⁷⁵, é clara e, ao Deus judaico especialmente, visto que, uma vez inscrito na linguagem, é através do seu avesso – no vazio, no branco entre as palavras – que esse inominável lateja. De acordo com as leis da moral que regem a religião judaica, é proibida a representação de Deus por imagem ou por qualquer outra forma que não seja a de ouvir sua Palavra ou a “errância das letras que se combinam infinitamente” diante de seu silêncio. Segundo Waldman, é a partir desse princípio da tradição judaica que os textos de Clarice Lispector, conscientemente ou não, desenvolvem-se “a partir de um silêncio, de uma ausência”¹⁷⁶. Não há necessariamente misticismo nessa concepção de escritura, mas “uma não-presença a partir da qual e em direção à qual a escritura é acionada”¹⁷⁷.

Berta Waldman esclarece que o judaísmo é pautado por normas que constituem principalmente o *Talmud*, parte do livro sagrado judaico que legisla e regula a conduta do homem, mais que o pensamento. Trata-se, pois, de compêndios de leis morais, nas quais se incluem as leis civis, conduzidas de acordo com a necessidade de justiça, compaixão e paz. Portanto, a escritura que rege a conduta moral judaica é um conjunto de leis a serem

¹⁷⁴ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed.Perspectiva, 2002, p. 18

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 05.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 30

seguidas e é religião pelo fato de que seus seguidores acreditam em um Deus que se inscreve nessas letras. A partir dessa tradição, a ensaísta propõe que nesse ponto torna-se possível visualizar outra relação da escrita de Clarice Lispector com os princípios da tradição judaica. Assinala, no entanto, que nem sempre a expressão da escritora se dá de acordo com esses princípios, chegando muitas vezes a opor-se a eles. Waldman aponta essa oposição no fato de que a escritora justapõe aos preceitos bíblicos elementos originários de outras tradições, formando um solo híbrido de expressões cuja fonte se encontra no sincretismo da cultura brasileira, inclusive no Cristianismo, a iniciar pelos títulos – *A maçã no escuro*, *A Paixão segundo G.H.*, *A via crucis do corpo* – de forma explícita, alusiva ou paródica, ou em *A hora da estrela*, cuja protagonista tem um nome que remete ao *Livro dos Macabeus*. Além dessas, a ensaísta aponta outras obsessões no conjunto da obra, no que se refere à “realidade mobilizadora tanto do vegetal como do animal”¹⁷⁸. A maçã, por exemplo, pode revelar a concepção simbólica primordial da relação homem-criação-criador, como representar fundamentalmente o papel da infração. Ambas as concepções estão presentes em *A maçã no escuro*. Os animais, por sua vez, dividem-se, segundo Waldman, em duas categorias, a saber, os que se apresentam nas obras de maneira que permite a identificação e aqueles com os quais a narradora repudia qualquer tipo de identificação. Como exemplo do primeiro caso, a ensaísta destaca um trecho de *Água Viva*:

Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: parece que não sei mais quem é criatura, se eu ou o bicho. E confundo-me toda. Fico ao que parece com medo de encarar instintos abafados que diante do bicho sou obrigada a assumir.¹⁷⁹

Segundo a ensaísta, o homem civilizado guarda na sua recôndita essência primitiva um fundo instintivo latente que pode ser manifestado pela presença do animal. É como um apelo que, se atendido, põe em risco a existência civilizada, mas ignorá-lo significa renunciar à sua animalidade. Assim, o equilíbrio se mantém com a relação do homem com os animais domesticáveis – o cachorro, o cavalo – que podem ser integrados aos valores civilizados.

¹⁷⁸ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. S.P., Ed. Perspectiva, 2002, p. 37.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 38.

Os animais do segundo caso, pelos quais há repúdio, e que aparecem na obra da escritora na forma de uma relação de agressividade, são aqueles que desarmonizam as relações do homem com o mundo – besouros, formigas, baratas. Daí decorre, em *A Paixão segundo G.H.* – no explícito tom bíblico “Eu fizera o ato proibido de tocar o que é imundo” – a alusão à hierarquização dos animais puros e impuros registrada no *Levítico* 11:13, que Olga de Sá¹⁸⁰ também observou e que em seguida se apresentará neste trabalho. Ao contrário da narradora do conto “A quinta história”, de *Laços de família*, cujo enredo se desenvolve a partir do objetivo da dona-de-casa de repelir as baratas, em *A Paixão segundo G.H.*, a personagem narradora identifica-se com o ente vivo e solitário e comunga com ele por meio da ingestão de suas entranhas esmagadas na porta do armário, remetendo ao ritual da hóstia. Nesses termos, diz Waldman, ocorre a transgressão tanto da tradição judaica quanto da cristã. No entanto, em relação ao mesmo animal – a barata – ocorrem situações narrativas opostas, em que há a identificação da narradora, como aponta Waldman, no livro infantil, *A mulher que matou os peixes*:

...por exemplo: tenho baratas; e são baratas muito feias e muito velhas que não fazem bem a ninguém. Pelo contrário, até roem minhas roupas que estão no armário (...) tenho pena de baratas porque ninguém tem vontade de ser bom com elas (...) elas só são amadas por outras baratas¹⁸¹.

Neste caso, em que está presente o impasse entre seguir o imperativo bíblico ou colocá-lo em questão, Berta Waldman propõe que o caminho da escritora – e que contraria decerto os princípios dos textos bíblicos judaicos e cristãos – é justamente o de questionar os preceitos, não o de obedecer a eles. Em *A Paixão segundo G.H.*, contudo, a transgressão é radical, à medida que a narradora se desloca para o animal tido como impuro como matéria viva comum a ele, ainda à imagem de Deus – “... quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata...”¹⁸².

Ainda, em plano mais abstrato, Waldman lembra que a *Torá* parte da revelação interpretada e caminha para a prática desses preceitos na vida civilizada – as leis, as condutas morais e os rituais a serem obedecidos. A autora, por sua vez, busca seus motivos na

¹⁸⁰ Sá, Olga de. *Clarice Lispector. A travessia do oposto*. SP, Ed. AnnaBlume, 2004.

¹⁸¹ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed.Perspectiva, 2002., p. 38-9

¹⁸² *Ibid.*, p. 39.

superfície do cotidiano e faz o percurso inverso, com o intuito de alcançar o neutro, o elemento originário da vida.

Em *A Paixão segundo G.H.*, a massa branca da barata é matéria viva e neutra, anterior à civilização e à linguagem; é, pois, a busca a que se lança a narradora. Essa busca pressupõe uma travessia que implica alcançar a anterioridade da forma, direcionando-se para o estágio primeiro da vida, “que ainda não é letra nem lei, apenas o *mistério do impessoal*, inabordável pela palavra”¹⁸³. No fundo dessa zona encoberta pelas palavras, está aquilo que finalmente se busca, “a verdade”, a que as palavras são incapazes de dar forma. Por esse motivo, a escrita se realiza sempre como uma percepção do inominável, uma verdade que está e estará sempre oculta. Assim, os textos de Clarice Lispector desenvolvem-se por desdobramentos sobre si mesmos, tendo como base a crença inabalável de que há uma verdade oculta e inscrita no texto que, por sua vez, ascende em espiral – o símbolo da tradição judaica na *Torá* – para a busca dessa verdade, repita-se, inalcançável. De acordo com Waldman, esse procedimento é próprio do modo como os textos da tradição judaica vão se construindo.

Dessa forma, nessa travessia inversa de G.H., assim como na de Joana, ou Martim, de acordo com Waldman, as personagens “esbarram” nas leis da tradição judaica, pois é necessário atravessá-las para ir ao encontro do elemento originário da vida. Contudo, a *Bíblia* condiciona essa via de mão dupla, uma vez que, embora seja a matriz fundante que limita a existência pela composição das palavras, constitui-se também como origem delas, mantendo-se no horizonte do ininterrupto, do inatingível aberto a múltiplas leituras:

O não dito marca, pelo esforço em dizer e pelo malogro da linguagem em não alcançar dizer, que algo escapa e resta não determinado, transferindo para a letra o limite que é da ordem e da lei.¹⁸⁴

Assim, para Waldman, a experiência de G.H. é radical à medida que sua travessia faz o percurso da linguagem rumo ao silêncio, por meio da renúncia à sua identidade situada no mundo, paralelamente à destruição da linguagem. Contudo, o impasse de designar o impalpável sem poder calar a narrativa faz da escrita uma composição errante, ao mesmo tempo próxima e distante do real, capaz de apontar para o inominável, que na escritura de

¹⁸³ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. S.P., Ed. Perspectiva, 2002, p. 44.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

Lispector é o Deus oculto que “só se pronuncia pelo silêncio”. Para Berta Waldman, é justamente nesse aspecto que se torna possível observar na escrita de Clarice Lispector uma fidelidade à interdição bíblica judaica de delimitar o ilimitável ou representar o absoluto.

1.6. O feminino na obra de Clarice Lispector à luz da fortuna crítica

Ainda na mesma linha de estudo, Berta Waldman faz uma análise comparativa de um conto israelense – “Berta” – de Aharon Appelfeld, traduzido para o português e integrado à coletânea *O novo conto israelense*¹⁸⁵, com o de Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família*. Considerando as semelhanças e diferenças existentes entre autores, textos, enredos e temas tão distantes, a ensaísta justifica seu estudo pelo fato de haver em comum nos dois contos “relações de alteridade subsumidas a um aparato de poder que tem, num certo tipo de razão, sua alavanca de funcionamento”¹⁸⁶. Uma dessas relações diz respeito à reação que se dá na sociedade burguesa reificada quando se depara com a diferença. Outra se refere ao processo de alteridade da diferença *homem/mulher*, em que não deixa de observar a existência de uma relação de poder, não só nos limites da submissão do feminino, mas também por meio de uma subversão dessa condição pela elaboração da linguagem e da própria literatura.

No primeiro caso, em ambos os contos as mulheres são minúsculas e deslocadas do convívio social, devido ao fato de representarem a diferença e incomodarem com ela. Berta é uma quase anã que vive em Jerusalém, confinada em um quarto onde tece e destece. Psiquicamente limítrofe, sem escolarização, fugiu do campo de concentração nazista – fato tratado somente de forma oblíqua ou elíptica no conto – juntamente com Max, que cuida dela. Não são casados, nem parentes, nem amantes, mas a relação entre eles é de dependência, o que se explica pelo fato de Berta ter sido entregue a Max, que a carrega e salva na “grande fuga”. O narrador, em terceira pessoa, explica que, uma vez instalados em Jerusalém, Berta apaga seu passado e nada mais absorve. Max também se acomoda com a passagem do tempo e no “absurdo da condição humana pós Auschwitz”. Várias foram as tentativas de Max de se separar de Berta, o que de fato ocorre no final do conto e implica a morte de Berta. Contudo, de acordo com Waldman, Max não alcança a liberdade, pois tem “passos, os braços e a vida algemados por um desejo que não pode fluir”¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed.Perspectiva, 2002, p. 59.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.60.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.61

A leitura que Waldman faz de Pequena Flor é a de que se trata de uma mulher igualmente minúscula. Pertence à tribo dos pigmeus e foi descoberta por Marcel Pretre, um explorador francês. Completamente integrada à natureza, causa estranheza pela sua aparência e comportamento diante do explorador, que tenta enquadrá-la em moldes que não sejam estranhos para ele, inclusive na linguagem que lhe é mais familiar – a linguagem científica – uma vez que não consegue lidar de outra forma com a diferença. A veiculação da descoberta é o centro das expressões em que Clarice Lispector, por meio da linguagem sutil e por vezes irônica, desvela a reação da sociedade civilizada que se depara com a história e com a imagem de Pequena Flor. Daí afloram os mais perversos comentários “camuflados de carinho”: “parecia um cachorro”, “tristeza de bicho”, às vezes causava “aflição”¹⁸⁸.

Daí decorrem as relações de poder diante da diferença, de forma diversa nos dois contos. “A menor mulher do mundo”, segundo Waldman, desfaz permanentemente a “intenção etnocêntrica” de apagar a diferença reduzindo *o outro* ao *mesmo*. Desconstrói um modelo cristalizado de cultura pela presença da mulher pigmeia insignificante pelo tamanho, mas pulsante de vida. Pequena Flor impõe sua humanidade em “estado puro”¹⁸⁹. Já em “Berta”, os protagonistas passaram por um processo de destituição da humanidade, foram vencidos e essa humanidade, conforme a leitura que Waldman faz do conto, se dá como irrecuperável. O tratamento do tema do horror dos campos de extermínio nazistas, tratado de forma oblíqua, evita o risco de amortecer o impacto do horror do Genocídio. Assim, ao passo que Clarice Lispector alicerça sua literatura com a questão do outro, da diferença, Appelfeld aplica a narrativa indireta do Holocausto, em que a diferença é esmagada, reduzida a uma pós-vida que reside no absurdo.

No segundo caso das relações de aparato de poder, Waldman chama atenção para um fio tênue que a comparação traz à superfície da narrativa. Nos dois contos, contracenam uma mulher e um homem. Embora o explorador francês não consiga domar a imposição da humanidade de Pequena Flor, é ele que a traz à tona e a divulga para o mundo. Max é quem tem o poder de decidir o destino de Berta e foi quem a salvou. Nos dois casos há duas mulheres à mercê da onipotência masculina. A figura das duas mulheres em miniatura faculta aos homens espelhar-se nelas como grandes. No entanto, aponta Waldman, nos dois contos a figura das mulheres constitui o centro da narrativa, em torno do qual giram as questões da perpetuação e da destruição, da vida e da morte, questões essas fundamentais da existência humana.

¹⁸⁸ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed. Perspectiva, 2002, p. 64.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

Ao abordar o universo feminino de Clarice Lispector pelo prisma freudiano, Yudith Rosembaum interpreta todo o trajeto de G.H. para o quarto da empregada como uma “transgressão inicial” – deflagrada pelo gesto de jogar o cigarro aceso pela janela – que culmina em símbolos correspondentes aos órgãos femininos estéreis – a *secura* e o vazio do quarto – aguardando a fertilização por meio dos baldes de água que a personagem joga sobre o guarda-roupa. Aflora daí o subterrâneo mental onde estariam os mais latentes desejos da arte sublimada¹⁹⁰. A colocação desses fatores biológicos como que estabelecidos na psique da personagem e como único destino do feminino também se faz em *A cidade sitiada*, romance de 1949. De acordo com Regina Pontieri, nesse romance a personagem Lucrecia se configura como a protagonista do destino feminino, cuja descoberta consistiria inevitavelmente em fatores biológicos, como dita o senso comum. Ou seja, destino este que é o “mais próximo da realidade natural do que social”.¹⁹¹ A constituição natural feminina, segundo o determinismo realista, limitaria qualquer tentativa de transgressão. No entanto, em G.H., à medida que se aproxima do confronto com a barata, mais nítida vai ficando a impressão de que as descobertas do mundo feminino não se restringiriam única e exclusivamente aos fatores biológicos. O próprio gesto de inundar o quarto com “baldes de água” não passou da intenção, tendo a personagem, logo em seguida, sucumbido e novamente se perdido de sua intenção, inicialmente vigorosa e cheia de cólera.

Daí para o confronto, G.H. presente, sem saber exatamente como nem por quê, uma descoberta do mundo por meio de uma experiência completamente diversa daquela esperável para uma mulher. O amadurecimento, o casamento, a maternidade, os ritos de passagem, aos quais o mundo feminino estaria comumente submetido, agora se tornam distantes nas profundezas em que G.H. mergulha. A “alegria difícil” que qualquer desses ritos de passagem comuns à vida social também podem proporcionar, de acordo com o que ditam as convenções sociais, seria alcançada conforme passagens semelhantes: medo, dor, perdição, desejo de recuar. Contudo, o momento crucial da experiência não contaria com algo que se pudesse narrar e, certamente, não se conformaria a um destino reificado. Aqui caberia uma afirmação feita por Lúcio Cardoso, mencionado na análise que Regina Pontieri fez da obra *A cidade sitiada*, segundo a qual, nas obras de Clarice Lispector, o caráter feminino da ficção consiste na “nostalgia do que não é – o homem”¹⁹², uma vez que os questionamentos de ordem emocional e existencial, de vida e de morte das personagens, no conjunto da obra,

¹⁹⁰ ROSEMBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector* (Apud., 1999, Emília Amaral, p. 171)

¹⁹¹ PONTIERI, Regina. *Uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999, p. 43

¹⁹² *Ibid.*, p.81

predominam representadas por meio de figuras femininas, como Berta Waldman também o demonstrou no caso do conto “A menor mulher do mundo” e como se pode observar nas protagonistas dos romances, exceto por Martim, em *A maçã no escuro*. Pela experiência do confronto, no entanto, observa-se um rito de passagem que subverte essa lógica, já que vai além de qualquer individualização de gêneros ou espécies. Ou seja, G.H. certamente se desvia dos fatores biológicos como único destino do caráter feminino nas descobertas e rituais de passagem, mas, por outro lado, não vivencia nenhuma experiência exclusiva dos rituais de passagem de caráter masculino. Sua busca consiste na integração total e irrestrita desses dois pólos – e não só desses – uma vez que essa mesma busca almeja o deixar de “ser”.

1.7. Os processos de alteridade em *A Paixão segundo G.H.*

Por meio de sua análise de *A cidade sitiada*¹⁹³, Regina Pontieri delinea um panorama das obras da autora cujo vetor consiste em demonstrar como se dá o olhar entre sujeitos e objetos, vetor esse recorrente em toda a literatura de Clarice Lispector, inclusive nos contos. Para tanto, propõe que

... a meta principal é o deslocamento da ênfase do sujeito que olha para o objeto do olhar. E assim obter tal efeito de promiscuidade entre ambos que se dilua a relação de oposição exclusiva, em favor de integração.¹⁹⁴

Essa integração, contudo, diverge do que propõe a psicologia do *ego* ou da definição de *sujeito* conforme a filosofia. Sujeito e objeto não são termos independentes e exteriores um ao outro, mas configuram uma integração que consiste em simultaneidade de existência reversa. Segundo Pontieri, essa reversibilidade se dá pela “parelha – olhos/boca”, em que os olhos relacionam-se ao espírito, e a boca – somada ainda aos outros sentidos “mais corporais” – a atividades menos espirituais. Assim, os sujeitos e os objetos na obra clariceana coexistem e se integram, em uma atitude radical de entrega. Como lembra Pontieri, G.H. diz que “ver o outro pode significar comer o outro”¹⁹⁵.

¹⁹³ Pontieri, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999, p. 22

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.19

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.22

No conjunto da obra da autora, essa integração também nunca se dá de forma harmoniosa. Segundo Pontieri, essa é uma das constantes no conjunto da obra que expressa exatamente a inquietação mais profunda quanto ao desejo de liberdade. Essa “liberdade olímpica” promove o antagonismo inevitável entre o sujeito e o objeto, entre o corpo e o espírito, antagonismo este que, paradoxalmente, torna possível a integração, pois “no fundo de suas diferenças está a raiz que os sustenta num solo comum”¹⁹⁶.

Na experiência radical de *A Paixão de G.H.*, a personagem narradora busca essa integração sabendo, guiada pelo instinto contra a própria reificação, que tal busca exigirá renúncias. Gradativamente, e cada vez mais envolvida pela própria entrega, G.H. demonstra que a vivência da alteridade tão profunda não é simples troca, reconhecimento do outro; é um processo dinâmico que envolve reversibilidade, até que se chegue ao núcleo imaterial, única forma possível de estar livre da matéria – o que é possível ler como o invólucro estável da alienação – que submete o espírito às suas exigências¹⁹⁷. Para tanto, G.H., por meio da narrativa que se constrói por meio de uma fala “brotando da experiência de engolir a barata”¹⁹⁸, inicia o confronto com a dissolução do olhar, processo que já vinha se configurando desde o início da narrativa.

A questão do olhar, como tratado por Regina Pontieri, traz alguns aspectos enriquecedores no que tange ao confronto de G.H.. Pode-se afirmar que, no conjunto da obra, a contraposição entre o primitivo e o civilizado se faz presente sempre em contextos de alteridade em que se busca a quebra do invólucro, muitas vezes representado por comportamentos estereotipadamente alienados, que engessam o suposto núcleo primitivo do ser. Pontieri lembra, inclusive nos contos da autora, como “A menor mulher do mundo”, de *Laços de família*, essa tensão entre a desconhecida realidade inumana ou supostamente primitiva com a realidade alienada, inclusive a da burguesia do século XX¹⁹⁹. Na leitura de Regina Pontieri do confronto entre Pequena Flor e seu outro, além da representação da máscara estereotipada da sociedade que a aprecia, expressa-se o fascínio cruel pela diferença – o sadismo, conforme Yudith Rosebaum, e compartilhando os pressupostos de Berta Waldman, sobre ela; o estranhamento logo dá lugar ao sentimento de posse perversa sobre o outro, como forma de dominá-lo:

¹⁹⁶ Pontieri, Regina. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999, p.23

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 30

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 31

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

Em outro apartamento uma
senhora teve tal perversa ternura pela
pequenez da mulher africana que - sendo tão melhor
prevenir que remediar -
jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a
ternura da senhora. Quem
sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho²⁰⁰.

Entre as várias personagens do mundo civilizado que se deparam com a notícia da descoberta, na África Equatorial, de Pequena Flor por um cientista francês, configuram-se exercícios de alteridade em que se expressa ao mesmo tempo essa reversibilidade. O núcleo primitivo ainda se demonstra em um nível contaminado pelo gesso da civilização; fundem-se nas construções paradoxais como “perversa ternura”. Por outro lado, no grau mais profundo em que Pequena Flor, pelo senso comum, existia, encontra-se expressa a pureza nuclear, já sutilmente colocada como impossível de narrar. Simultaneamente, porém, Pequena Flor demonstra o desejo de “possuir”:

Pois - e isso ela não disse, mas seus
olhos se
tornaram tão escuros que o disseram - pois é bom
possuir, é bom possuir, é bom
possuir²⁰¹.

A repetição do desejo de posse, juntamente com os olhos “tão escuros”, tenta dar conta de alcançar aquilo que G.H. busca sem poder narrar. Fica até mesmo ambígua a natureza ternamente perversa de Pequena Flor aos olhos do leitor civilizado. Assim, a fusão que se dá entre essa personagem – núcleo imemorial e primitivo – e o invólucro que a recobre – a sociedade dita civilizada – já poderia ser considerada como sendo mais uma experiência dessa integração entre o eu e o outro que, de acordo com o que o conjunto da obra demonstra, sempre sinaliza para um núcleo comum.

G.H., como experiência extrema dessa integração, é radical por excelência, na medida em que, pelo menos durante o processo, lança mão da “terceira perna”, a cuja segurança as personagens do conto não renunciaram. Além disso, a personagem não se vê impedida, como a senhora do conto, na entrega à sua “perversa ternura”. Pelo contrário,

²⁰⁰ Lispector, Clarice. “A menor mulher do mundo”. In: *Laços de família*. Rocco, RJ, 1998., p. 93.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 97.

mesmo entre as construções titubeantes, segue pelo caminho recém descoberto até um ponto em que se vê sem volta. De acordo com Benedito Nunes, o confronto com a barata promove a G.H. esse espelhamento em forma de olhar exterior e estranho proveniente de um ser inumano, imposto pela noção inegável de outra existência. Essa outra existência impõe-lhe a subtração da própria identidade e desencadeia o desmoronamento do senso de ordem reificada, causando a “inquietação destrutiva”²⁰² que os curiosos por Pequena Flor também evidenciam.

No que concerne à parelha *olhos/boca*, Pontieri também fundamenta a ideia recorrente da desconstrução radical de G.H. por meio da ingestão da massa da barata. O processo se inicia com a escavação das camadas psíquicas, culturais e arqueológicas – representadas também pela casca do inseto – culminando na radical fusão pelo sentido do paladar, movimento posterior ao do olhar epifânico prolongado. O elemento viscoso e amorfo é uma constante no conjunto da obra de Clarice Lispector – a ensaísta lembra, entre outros, o conto “Amor” e o fragmento “A geleia viva”, nos quais tal elemento está presente sob diferentes aspectos que representam o suposto núcleo imemorial que precede a “constituição da forma”. G.H. experimenta essa fusão radical anulando a identidade em um relato impossível de ser compartilhado pela linguagem que, no entanto, se constrói juntamente com ela²⁰³.

Sob o aspecto da alteridade diante do encontro com a barata que aqui se apresenta, a análise de Regina Pontieri converge para a questão dessa fusão que se inicia pelo olhar observando também o conto “O ovo e a galinha”²⁰⁴. Compara-o com *A Paixão segundo G.H.* e *Perto do coração selvagem*, reunindo diferenças e semelhanças, principalmente no que tange ao aspecto do processo de alteridade e fusão entre o sujeito e o objeto. De acordo com a ensaísta, a semelhança entre as duas obras se dá pelo aspecto da oralidade que, em *Perto do coração selvagem*, ocorre pela assimilação oral por meio do corpo – o que se desenvolve no capítulo “A tia”. O confronto com a tia, representado pelo contato físico, obriga a personagem Joana a se deparar com a evidência da finitude da morte – do pai e, mais especificamente, da mãe. Essa evidência é negada por meio do vômito, antecipando a experiência de G.H. Esta, por sua vez, come e vomita a massa branca da barata, que é a fusão do sujeito com o objeto transformados em núcleo comum, transbordada pela oralidade voraz na tentativa de narrar o

²⁰² Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática, p.61

²⁰³ Pontieri, Regina. Clarice Lispector: uma poética do olhar. SP, Ateliê Editorial, 1999p.108

²⁰⁴ Lispector, Clarice. In: *A legião estrangeira*. RJ, Rocco, 1998.

inenarrável. Ou seja, nos dois casos, estão em pauta o sujeito, o objeto – promotor da fala – e a experiência da oralidade²⁰⁵.

No conto “O ovo e a galinha”, em oposição a essa abordagem, sobressai o “olhar fenomenológico”²⁰⁶ sobre o objeto. Por essa perspectiva, o objeto-ovo assume a natureza de signo móvel, na medida em que se forma uma rede de significantes que se transformam, entrelaçam-se e envolvem o leitor, desestabilizando-o. Aqui cabem os estudos semióticos de Maria Aparecida Barbosa em que se destaca a definição de isotopia²⁰⁷ e se chega a um ponto de vista pelo qual se podem sistematizar os processos metafóricos presentes no conto em questão e, de modo análogo, o experimentalismo da linguagem no processo do relato angustiado da travessia de G.H.

De acordo com os estudos realizados por Barbosa, o universo dos signos e da significação abrange diferentes articulações, segundo o contexto em que se insere o olhar ou a interpretação. Esses decorrem do “universo natural”, que a autora relaciona aos eventos biológicos da natureza e supostamente fornecedores de bases estruturais de estruturação que, reorganizados e codificados em relações diferentes em um sistema que acaba constituindo a visão particular de um grupo humano, ou seja, sua percepção do universo, o que não exclui a possibilidade de uma nomeação conotativa. Esses fatos decorrentes do “universo natural” – o que cada grupo observa entre as relações dos eventos naturais ou entre as relações entre o homem com a natureza entre eles mesmos – interpretados e reelaborados, agora os “fatos culturais”, constituem o “universo antro-po-cultural”, cujos elementos formam uma rede estruturada em código. De acordo com a visão particular da cultura articulada desse universo antro-po-cultural, constitui-se o “universo semiológico”, considerado um segundo nível de codificação, entre cujos códigos tem-se o lingüístico.

Assim, dessas diferentes relações estabelecidas de acordo com a percepção dos diferentes grupos sociais, o universo semiológico constitui-se de uma “visão lingüística do mundo”, que se estabiliza pelo uso rotineiro, além da codificação em outros sistemas semióticos, como a música e a pintura. As experiências, codificadas lingüisticamente reduzem-se a quatro classes de equivalência semântica – os *macrotopoi* – que estabelecem relações básicas de dependência ou de oposição. Essas classes de equivalência reúnem fatos que contam com um traço semântico comum, a saber, biofatos, sociofatos, psicofatos e manufatos. Cada um desses *macrotopoi* fornece códigos que interrelacionam os elementos do

²⁰⁵ Pontieri, Regina. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999, p. 107

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 210

²⁰⁷ Barbosa, Maria Aparecida. *Língua e discurso: contribuição aos estudos semântico-sintáticos*. SP, Global Ed. 1981.

mesmo *topos* ou de *topoi* diferentes, estabelecendo assim a base de estruturação do código lingüístico ou a isotopia do enunciado e do discurso.

Considerando essa proposta de estruturação básica do código lingüístico, estabilizado conforme as relações estabelecidas por cada grupo cultural que o elaborou, podem-se desestabilizar essas relações e distanciá-las tanto do próprio traço semântico comum, como das combinações fundamentais estabelecidas entre as diferentes classes semânticas em determinado grupo social. Essa quebra da isotopia do enunciado ou do discurso é o subsídio para a construção da metáfora como tropo que proporciona expressividade em discursos literários. Assim, em construções do conto analisado como “O ovo é a alma da galinha”, “galinha desajeitada”, “O ovo me idealiza”, ocorrem combinações distanciadas das relações rotineiras estabelecidas no universo semiológico: o *ovo*, elemento do *biofatos* combinado a *alma*, elemento do *psicofatos*, no primeiro caso; a galinha e o ovo, elementos do *biofatos*, combinados a *desajeitada* e *idealiza*, elementos semânticos do *sociofatos*. Vale lembrar que, se considerados os conceitos de Ferdinand Saussure que serviram de base para o estruturalismo lingüístico do século XX, as palavras não se limitam a categorias fixas, uma vez que os significados se constroem conforme o uso que se faz delas, sendo múltiplos e variando conforme o contexto sociocultural. Portanto, essa atribuição de categorias de significantes a outros pode ser levada em consideração tomando como ponto de partida, conforme propõe Saussure, que a linguagem é um sistema em funcionamento em um dado recorte de tempo e espaço sociocultural. No caso do conto em questão, considerado o contexto sociocultural em que se insere, é possível observar uma reflexão narrativa muito complexa e abstrata, que busca concretização por meio de freqüentes quebras das isotopias.

O resultado expressivo obtido no conto “O ovo e a galinha” tem estruturação de sua temática muito semelhante à de *A Paixão segundo G.H.*. De acordo com Berta Waldman²⁰⁸, trata-se de um exercício de driblar o silêncio por meio do nomadismo ininterrupto da produção de sentidos através da palavra “ovo” que se evidencia como signo móvel no processo de evocação de sentido que é desconstruído no momento em que é evocado. Fazendo um paralelo com a experiência de G.H. com a barata e sua massa branca como o inominável, o ovo, objeto de evocação de sentidos, provoca na narradora o jogo de alteridade que G.H. experimenta. A partir do primeiro enunciado do texto, “De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo”, ocorrem jogos constantes de reversibilidades, até que se tem, em total inversão, “o ovo me vê”. Assim como G.H. no golpe desesperado e fracassado

²⁰⁸ Waldman, Berta. *Entre passos e rastros*. SP., Ed.Perspectiva, 2002., p.11

de matar a barata – “Mas deixara-a viva. Viva e olhando para mim” – já começa a experimentar a mesma inversão que, no romance, é mais radical, envolta em uma complexidade que desemboca na fusão com o outro.

“O ovo e a galinha”, por sua vez, conta com uma construção que geralmente parte de uma combinação desgastada já pertencente ao senso comum que evolui para uma superação desse desgaste, culminando em uma quebra de isotopia surpreendente. Daí se estabelece o discurso literário cujo objetivo, segundo Lakoff&Johnson²⁰⁹, é justamente superar a metáfora do cotidiano como fator limitante da comunicação que se dá no discurso intuitivo. As frases-feitas de antigos livros escolares de leitura, como observou Benedito Nunes, “O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo” ; as paródias filosóficas “Será que sei do ovo? É certo que sei. Assim: existo, logo sei” estabelecem uma subversão das combinações que se alternam e se misturam “num ritmo febril e alucinatório, retomado parágrafo a parágrafo ao longo de cadeias de significantes em que a palavra ovo é reiterada”²¹⁰.

Assim, Benedito Nunes observa que cada unidade narrativa é elemento de cadeias de significantes que se coordenam e se desdobram no interior de cada parágrafo em órbita de um só objeto nomeado de diferentes maneiras, mas cujo “significado se evade quanto mais cresce a teia das definições formada em torno do objeto”²¹¹. Ou seja, as unidades narrativas se sucedem constituídas de frases, por vezes integralmente metafóricas, que formulam novas nomeações para o objeto, a partir da “reiteração das palavras que o nomeiam”.

Dessa forma, se recorrermos aos estudos da estilística, os novos significados vão se configurando em uma crescente cadeia de combinações que não raras vezes constituem-se de “metáforas puras”²¹² que fazem a compreensão do termo substituído dar-se em um contexto exterior ao do senso comum. Para tanto, as unidades narrativas também contam com termos metafóricos constituídos de elementos combinados não pertinentes – principalmente sujeito e verbo – que se desdobram em uma cadeia gradativa crescente de oxímoros, culminando em um termo metafórico predicativo do sujeito – “...a lembrança de um ovo...”, “supervisível..” como desfecho surpreendente:

²⁰⁹ Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago. The University of Chicago Press, 1980.

²¹⁰ Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP. Brasiliense, p. 92.

²¹¹ *Ibid.* p. 92

²¹² Martins, Nilce Sant’Anna. *Introdução à estilística*. SP. Edusp. 1989.

No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. (...) Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe. (...) o ovo é supervisível como há sons supersônicos.(...) Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. (...) ²¹³

Adicionados a esse tipo de metáfora, observam-se termos metafóricos como objetos diretos (“um si-mesmo”, “o silêncio do ovo”), como se pode ver na seguinte unidade narrativa, construída da mesma maneira predominante, pela qual vão-se encadeando termos metafóricos em predicativos do sujeito, funcionando como âncoras semânticas com a finalidade de não deixar o leitor perder-se totalmente no caminho pelo qual a narradora conduz o receptor – inclusive auxiliadas pelos recorrentes símiles – que, no desfecho, o abandona, novamente pela surpreendente quebra de isotopia que Benedito Nunes chamou de “disparate”²¹⁴.

Em outra unidade narrativa, ocorre uma construção semelhante – encadeamentos de significantes que se desdobram a fim de esclarecer uma metáfora surpreendente que funcionam como esclarecimentos que se constroem para justamente auxiliar o leitor a desvendar o sentido de palavras cuja carga semântica é alterada:

É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo. Senão ela se salvaria como galinha, o que também não é garantido, mas perderia o ovo. Então ela não sabe. Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para se **cumprir**, mas **gostou**. O desarvoramento da galinha vem disso: **gostar** não fazia parte de nascer. Gostar de estar vivo dói. ²¹⁵

Nessa passagem, os verbos *cumprir* e *gostar* adquirem significados que, mesmo limitados pelo contexto construído na unidade narrativa, são abrangentes e transfiguram-se em conceitos extremamente abstratos como “existir”, tomado em seu sentido filosófico, embora soem simplificados, devido à construção que, por sua vez, constitui-se de dois verbos transitivos utilizados como intransitivos. É muito freqüente esse tipo de subversão

²¹³ Lispector, Clarice. “O ovo e a galinha”. In: *A legião estrangeira*. RJ, Rocco, 1998.

²¹⁴ Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática, p. 92.

²¹⁵ Lispector, 1998, op.cit. p.49

no conjunto da obra, bem como em *A Paixão segundo G.H.*, mormente quando se trata de verbos que, nas formas nominais do infinitivo, costumam representar substantivos abstratos (*viver, morrer, ser*).

No caso acima, a galinha colocada como instrumento do objeto ovo é delineada tal qual um ser destituído de consciência, um vegetal, cuja missão seria apenas *cumprir* (sobreviver) em subserviência ao ovo. Opõe-se a essa idéia a palavra *gostar* (viver), um estado qualitativamente superior em termos de humanização, já que implica consciência. A abrangência possibilitada por essas metáforas se dá na medida em que o estado de consciência ou inconsciência de um ser se remete a diversas outras camadas semânticas relacionadas a outras nomeações igualmente abstratas, como *sofrimento, inquietação*, em oposição a *alienação, tranqüilidade, conforto*.

No desfecho, configura-se semelhante construção: ocorre a combinação mais familiar de termos (“*gostar* de estar *vivo* dói”), esclarecendo ou ratificando o que, para o leitor, poderia ser uma suspeita aparentemente intuitiva, mas que, de acordo com a evolução da cadeia de significantes que se combinam, mostra-se bastante intencional. Acrescenta-se a isso ainda o verbo *nascer*, também com sua carga semântica alterada, que possibilita ser interpretado inserido no contexto da frase – ter consciência não fazia parte do ato de viver da galinha – e que reforça o sentido geral da cadeia de significantes na unidade narrativa.

Em *A Paixão segundo G.H.*, o mecanismo desestabilizante de combinações léxicas, sintáticas e semânticas ocorre pelo mesmo processo, contudo em linguagem extremamente dramática. O grotesco, de acordo com Nunes, é o tom predominante desde o início da inquietação que acomete a personagem – mais especificamente ao se deparar com o quarto da empregada. Após o desconforto expresso pela personagem, que o compartilha com o leitor, o olhar prolongado – assim como no conto – maximiza e agiganta a criatura extremamente aproximada em um processo no qual “a vista decompõe e penetra aquilo que vê”, processo este que funde sujeito e objeto, que perdem sua forma, primeiro pelo contato visual dramatizado; depois, sofrendo cada qual a despersonalização: “mulher e barata ocupam o mesmo plano ontológico”²¹⁶.

Nunes ainda analisa, sob o prisma filosófico, a experiência de G.H. em consonância com a ideia de “itinerário místico” em que se coloca o ascetismo como meio pelo qual a personagem busca. Discorrendo sobre essa prática – encarada no Ocidente e no Oriente como “prática negativa de purgação e desnudamento da alma” – Nunes esclarece que o

²¹⁶ Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática, p. 63

ascetismo é um processo pelo qual se procura alcançar o total despojamento da individualidade, juntamente com seus afetos, culminando em total esvaziamento da alma²¹⁷. G.H. mergulha nesse processo mediante a epifania que, como fato recorrente no conjunto da obra de Lispector, porém de modo mais radical, promove a total desconfiguração da forma do objeto. Daí decorre, concomitantemente, a diluição do sujeito G.H. e o “desapossamento do núcleo de sua individualidade”²¹⁸.

Eu estava em pleno seio de uma
indiferença que é quieta e alerta. E no seio de um
indiferente amor, de um indiferente sono acordado, de
uma dor diferente.²¹⁹

Neste momento, G.H. esvaziou-se dos anseios de sua vida social organizada, dos afetos e preocupações que a individualizavam e encontra-se completamente entregue à integração que lhe sugere a fusão com o suposto núcleo ancestral, destituído de identidade individual. Nunes também observa os paradoxos como meios pelos quais se torna possível expressar essa realidade da personagem, ao propor que, no confronto, G.H. entra no núcleo e depara-se com o total esvaziamento da alma que oscila entre o mais abstrato e o mais concreto, entre o nada e o nada que é “vivo e úmido”. Ecos da tradição cristã também latejam sob a ideia de redenção, no entanto uma redenção em forma de ritual sacrílego, primitivo, em que G.H. nega e absorve o Deus cristão. Se a radical busca pelo núcleo comum e imemorial do qual ela quer participar constitui-se nessa experiência, para ela, Deus, o humano e o inumano pertencem ao mesmo plano ontológico. Portanto, ainda observa Nunes mencionando o veio imanentista, dali por diante G.H. não mais considera Deus como nome próprio, mas comum, “substantivo de todas as coisas”²²⁰.

Benedito Nunes considera ainda a experiência de G.H., analisada por ele pelo aspecto “confessional”, como experiência que abre um leque de possibilidades de leitura. Compartilhando os pressupostos aqui desenvolvidos sobre a leitura contemporânea dessa vivência, estende suas considerações a temas, como a linguagem e a arte, articulados ao tema da busca espiritual. Se para Nunes, na progressão de sua experiência, G.H. exprime cada vez mais a distância entre palavra e coisa, promovendo o recuo para “um estado de silêncio”, desdobra-se aqui o fato impossível de ser narrado, que pressupõe para as narrativas

²¹⁷ Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática, p.64

²¹⁸ *Ibid.*, p.65

²¹⁹ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.127

²²⁰ *Op.cit.* p.69

contemporâneas o silêncio. A personagem prenuncia essa realidade pela simples intuição, à qual se entrega, sugerindo tal processo desde o início da narrativa. Entediada, já pressupõe o distanciamento, inclusive pelo tom da narrativa, tateando o vazio que pressente e que envolve toda a vida sistematizada e perfeitamente descritível segundo os padrões do simulacro. Para Nunes, a inquietação promotora desse desejo de despojamento, “diminutiva e redutora, deverá resguardar a arte”²²¹. O confronto com o inseto significa “ponto de ruptura”:

...marca o início de sua experiência como autoconhecimento vertiginoso. Mas essa descida à realidade interior abismal e grotesca condiziu a personagem, também sujeito narrador, aos limites do aprofundamento introspectivo. A introspecção, que atinge uma realidade transformada em matéria repulsiva e impura, converte-se num mergulho escatológico, destinado ao silêncio²²²

Esse limite é o que traduz a radicalidade da experiência de G.H. e o que Benedito Nunes chama de “transgressão”²²³. Uma experiência que se promove ao acaso, mas que se origina de uma inquietação latente acobertada no *status quo* que a envolve. A entrega da personagem é “abismal” e “grotesca” na medida em que sujeito e objeto se fundem, desconfigurando totalmente a casca-simulacro e recriando as relações, agora fundidas, em uma existência outra que não a pessoal. Tal existência, em terceira pessoa (“os seres existem os outros”²²⁴), redefine a individualidade, radicalizando-a a tal ponto que todas as individualidades convergem para o único núcleo comum:

O eu não se relaciona com um tu, mas com um ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna paciente, a sua existência é a existência do outro que ele já é em si mesmo.²²⁵

A fim de sustentar tamanha experiência de fusão envolta pela transcendência do imanente, pois não se trata mais do Deus cristão, mas da fusão no núcleo neutro, Nunes

²²¹ Nunes, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática, p. 72

²²² *Ibid.*, p. 73

²²³ *Loc. cit.*

²²⁴ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 76

²²⁵ *Op. cit.*, p. 73

ainda observa a estratégia utilizada contra a angustiante impossibilidade de narrar. A narrativa, predominantemente estruturada sob a forma de monólogo interior, exaure-se – com os já mencionados violentos oxímoros e surpreendentes quebras de isotopia – e se reinventa, inserindo “unidades dialogais”²²⁶ cujo interlocutor seria aquele leitor imaginário que garantiria o sustento da narração impossível de ser narrada. O alto nível de introspecção a que G.H. se entrega sugere a ruptura com o mundo-simulacro e seguro. Tal ruptura se faz de forma tão angustiada e insuportável que não pode ser total. Então o discurso titubeante, oscilando entre a ruptura e o apego ao que ainda faria parte do mundo seguro do qual a personagem se vê saindo:

Ah, como estou cansada. Meu desejo agora seria o de interromper tudo isto e inserir neste difícil relato, por pura diversão e repouso, uma história ótima que ouvi um dia desses sobre o motivo por que um casal se separou. E também poderia, para descansar, falar na tragédia. Conheço tragédias.²²⁷

A personagem e narradora, já em início de estado de diluição, compartilha com o leitor – já esgotado pela vertiginosa e incômoda experiência que se desenrola – esse momento de aparente fraqueza, sugerindo novamente o apoio da “terceira perna” da volta ao simulacro seguro. No entanto, trata-se aqui apenas de mais uma estratégia a fim de não perdê-lo e, ao mesmo tempo, de não se perder. Se a experiência é angustiante para ela e para quem compartilha da narrativa, o alívio de um repouso contribuiria como a retomada do fôlego: logo depois, G.H. retoma o “difícil relato”. Como na maior parte da narrativa, a linguagem, o discurso, a experiência, a narradora e o leitor fundem-se, esgotam-se e reinventam-se, ainda oscilando antes da entrega total.

O momento da ingestão da massa branca da barata equivaleria ao total abandono, no auge do confronto com o outro, em si mesma; ao mesmo tempo em que G.H., na experiência, solta a mão de seu interlocutor imaginário, ainda a está segurando por conta da necessidade de narrá-la, no discurso. Vale lembrar que o relato de G.H. se dá *a posteriori* e que ela, no seu estado de retorno à experiência, procura dar forma ao que lhe aconteceu. Contudo, para ser possível narrar a experiência aterradora, seria preciso reavivá-la pela

²²⁶ Nunes, Benedito. O drama da linguagem. SP, Ática, p.79

²²⁷ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.81

memória que, por sua vez, seria reconstituída por meio da linguagem e da narrativa construída por ela. Assim, reconstrói-se a experiência reavivada, no exato momento em que a personagem solta a mão salvadora, mas, simultaneamente dirige-se a ela, ainda contando com esse interlocutor – que em certos momentos se alterna e se indefine – para que o relatado seja possível de existir, constituindo-se, como propõe Waldman, numa estratégia narrativa para diluir o tom monológico da narração.

Olga de Sá analisa *A Paixão segundo G.H.* apoiada no enfoque que Mikhail Bakhtin dá ao discurso como objeto de expressão que não pode ser analisada por uma descrição linear. De acordo com sua leitura, desviar-se de uma análise enfocada no estilo e na linguagem do romancista, como personalidade representante de um gênero que se limita a determinada corrente estilística, e direcionar as reflexões para a realização da linguagem no próprio objeto, pela sua concretização através das personagens e seus diversos estilos, é um procedimento pelo qual não se ocultam as exigências do gênero em relação às possibilidades de realização do discurso que ele propicia à língua, uma vez que o discurso, ao se construir, adquire uma “vida especial nas condições do romance”²²⁸. Assim, por esse ângulo, defende que *A Paixão segundo G.H.*, a iniciar pelo título, é uma “reversão paródica” de reminiscências bíblicas ²²⁹. No entanto, distante do tom cômico a que nos remete o conceito de paródia, evidencia a *paixão* como uma experiência mística séria e angustiada da personagem contra a alienação insensibilizadora. Neste ponto é que a analogia com a Paixão de Cristo se constrói: os sofrimentos de Cristo foram narrados de acordo com o conhecimento de seus discípulos (*A Paixão segundo São João; segundo São Mateus etc.*); a *Paixão segundo G.H.*, narrada por ela mesma. O ponto de convergência se dá no fato de que se trata de uma “experiência vital”²³⁰.

Assim, a *paixão* da personagem representa o sofrimento promovido pela experiência que a leva a um ponto limite de renúncia da própria identidade em que se diluem sua vida pessoal, seus afetos e preocupações do mundo cotidiano. A *paixão segundo G.H.*, o próprio título nos remete a essa ideia, por meio da conjunção conformativa, do sofrimento da narradora personagem ao relatar tal experiência²³¹. Daí decorre a realização da linguagem no objeto – a narrativa de G.H. – em que se fundem a experiência angustiada e o discurso nauseante, uma vez que a experiência é rememorada *pela* linguagem ao mesmo tempo em que se realiza *como* linguagem.

²²⁸ Sá, Olga de. *Clarice Lispector: Atravessia do oposto*. SP, Ed. AnnaBlume, 2004, pp.123.

²²⁹ *Ibid.*, p. 125.

²³⁰ *Ibid.*, p.124.

²³¹ *Ibid.*, p.124

Seguindo esse procedimento, a leitura pela perspectiva de “reversão paródica”, além do título, realiza-se por toda a obra. Na construção do relato de sua travessia, G.H. segue o itinerário bíblico, porém o inverte e reconstrói na elaboração do discurso. A inversão da paixão de Cristo, que sugeriria ao leitor uma resposta pelo viés da transcendência, mas que surge pela imanência e se representa, surpreendentemente, como ontológica, é um dos vetores de tal procedimento. Além disso, reminiscências bíblicas ocorrem ao longo de todo o discurso – “E seu reino, meu amor, também não é deste mundo”, “... lembra-te que comi do fruto proibido...” – até que, no limite dessa condição em que se encontra G.H., o confronto final com a barata, analogamente à comunhão dos cristãos com a hóstia, promove a fusão do eu individual com a origem-núcleo da matéria viva. De acordo com Olga de Sá, a comunhão da personagem é uma reversão paródica na medida em que, se na comunhão o cristão realiza o melhor de si mesmo pela assimilação do corpo de Cristo, G.H. alcança essa plenitude mística ao alcançar o neutro. É na ausência e no silêncio desse neutro que ela se doa e se transforma²³².

Os ecos do discurso bíblico ressoam por toda a obra em sentido mais abrangente, tido todo o percurso de G.H. como itinerário místico marcado profundamente por experiências que remontam a uma “cosmovisão bíblica”²³³. Para tanto, na esteira da teorização de Bakhtin sobre a realização da linguagem no romance, Olga de Sá afirma que nada mais adequado do que os recursos do paralelismo, do paradoxo e dos violentos oxímoros. Esses recursos técnicos, dominantes no conhecido experimentalismo da linguagem de Clarice Lispector, fornecem a base de toda a construção do discurso que se realiza concomitantemente à experiência da paixão. De acordo com a leitura de Olga de Sá sobre o paralelismo bíblico, este sustenta parte da estrutura que é convencional na poética de Clarice Lispector em *A Paixão segundo G.H.*, principalmente pela repetição – o capítulo que se inicia com a mesma frase que finaliza o anterior – recurso que destitui a narrativa das marcas de oralidade prosaica, substituindo-as pelo procedimento poético de que é impregnado o texto bíblico, ao mesmo tempo em que amplifica os recursos das figuras. Essa amplificação – vertical em termos de discurso ou de pensamento – expande horizontalmente a expressão por meio da possibilidade de alargamento do pensamento, que leva a outras inúmeras possibilidades de formulações linguísticas. A consequência desse procedimento tão recorrente em *A Paixão segundo G.H.* se dá justamente como o discutido “estranhamento”, proposto por

²³² Sá, Olga de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. S.P, Ed. AnnaBlume, 2004., p.127.

²³³ *Ibid.*, p. 129

Olga de Sá. O estranhamento advindo da linguagem desestabiliza o leitor, em um confronto vantajoso para a narradora, que o faz eficaz pela surpresa que causa no leitor²³⁴

O paradoxo, segundo a leitura de Olga de Sá das formulações de Lausberg, advém do resultado obtido pelo recurso do paralelismo, cuja base configura um sistema de argumentação. Assim, o paradoxo, articulado ao sema da credibilidade que se almeja na defesa de uma opinião distante das crenças tidas como verdades, observa-se na ideia defendida, na “matéria” do texto, porém como um “fenômeno de estranhamento” obtido pela elaboração artística da linguagem nas figuras antitéticas e irônicas²³⁵.

Dessa forma, o confronto com a barata imemorial, núcleo vivo e inerte, constitui-se de reversões de um discurso efetuator de reminiscências bíblicas, que se desenvolve concomitantemente com a experiência nauseante e aterradora. A travessia se inicia diante de uma inquietação promovida circunstancialmente e disparada por acontecimentos triviais, advindos de uma existência igualmente trivial, construída conforme os parâmetros burgueses modernos de realização humana. A situação de sujeito estável, com sua vida composta de fatos, nos quais G.H. se vê representada como ser que pertence a um sistema nunca antes questionado, não fosse o confronto com a barata, foi violentamente desestabilizada e remexida nesse encontro, que toma proporções gigantescas. Para relatar tal acontecimento, a linguagem que o constrói como reversão paródica da linguagem bíblica acompanha passo a passo a própria travessia. O encontro, ou a comunhão com a matéria branca e insossa do animal, é uma experiência que oscila entre a transcendência e imanência. Ao renunciar à sua própria identidade para transformar-se no outro em condição de alteridade radical, G.H. demonstra ter vendido a alma para saber. Nesse caso, diversamente do demônio no mito fáustico, o credor da alma da narradora é Deus e o saber reverte-se para o silêncio despersonalizado do ser anterior à linguagem e a maior descoberta é a de que “o silêncio é a plenitude da palavra”²³⁶.

Ao analisar as proposições de Olga de Sá, que lembra o dizer de Barthes – “a literatura é uma pergunta, não uma resposta sobre o mundo”²³⁷ – em *A Paixão segundo G.H.*, como ocorre no conjunto da obra da autora, é possível observar a constante questão da “missão”, em âmbito geral, da própria escritura. Em Clarice Lispector, tal missão se coloca de maneira mais radical, pois sempre faz questionamentos sobre o ser. *A Paixão segundo G.H.* reúne, no relato de experiência tão dolorosa, não somente questões filosóficas de ordem

²³⁴ Sá, Olga de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. SP, Ed. AnnaBlume, 2004., p.31

²³⁵ *Ibid.*, p.133.

²³⁶ *Ibid.*, p.145.

²³⁷ *Ibid.*, p. 147

existencial, mas, articuladas a elas – para Clarice Lispector, de modo inerente –, ilimitados questionamentos que oscilam entre o ser e o escrever, a linguagem e o silêncio, a possibilidade e a impossibilidade de narrar. Dessa forma, estabelecem-se os paradoxos, uma vez que, como escritora com a condição de ser humano, ela vive em constante experiência de nomear “a coisa”; no entanto, ao nomeá-la “ou indiciando-a de fora, ela perde”²³⁸. Ou seja, a personagem pressente que jamais poderá finalizar uma resposta às questões fundamentais do ser, já que a palavra falta e a linguagem fracassa; esgotou-se aquém da coisa que exigia nomeação, através de sua experiência rumo ao indizível. Na obra em questão, sua personagem alcança o limite de uma experimentação que pode promover, no mínimo, a inquietação. O simples fato de toda a travessia ter sido propiciada por um fato corriqueiro, casual, coloca em xeque a estabilidade e a segurança de uma existência alienada. O sujeito moderno esquiva-se de inquietações dessa ordem e acha-se seguro em sua organização, contudo a experiência de G.H. possibilita o vislumbre do acaso como faísca da desorganização. Como argumenta a narradora, uma desorganização que pode trazer a “alegria difícil” que se constitui das múltiplas leituras aqui apresentadas. Assim, o leitor, inevitavelmente à mercê do acaso, pode ser incomodado.

²³⁸ Sá, Olga de. *Clarice Lispector: A travessia do oposto*. SP, Ed. AnnaBlume, 2004., p.147

Capítulo 2. - A dissolução da forma realista: o “leitor implícito” em *A Paixão segundo G.H.*

A fortuna crítica aqui apresentada recorrentemente se refere à obra *A Paixão segundo G.H.* como experiência existencial que aponta para a dissolução da forma realista que, por sua vez, implica a questão do destinatário textual e do leitor empírico. Assim sendo, coloca-se aqui a investigação sobre o que define o ato da escrita da obra, considerando o leitor implícito na estrutura do texto ficcional e, além disso, se essa estrutura pode alcançar o leitor da era da auto-ajuda mercadológica, alienada e superficial. Se é correto afirmar que o desmoronamento do sujeito moderno foi representado na literatura moderna do século XX e que esse sujeito, hoje também alienado, parece impermeável ao aspecto humanizador de uma obra como *A Paixão segundo G.H.*, a questão aqui colocada abrange aquilo que, no ato da leitura, definiria a experiência transmitida ao leitor, bem como a maneira como a estilização dessa experiência pode causar efeitos na percepção de mundo que ela figura.

Seja sob o prisma filosófico ou psicanalítico, seja sob o aspecto do experimentalismo da linguagem do alto modernismo brasileiro, a palavra “experiência” pode remeter a leitura dessa obra a um processo dinâmico que envolve o leitor, levando-o a repensar sua situação social solidificada, diante de inúmeras possibilidades que se apresentam indicadas na estrutura dessa obra no ato de sua leitura. Dessa forma, torna-se possível recorrer à tentativa de mapear essa estrutura, tendo em vista o possível potencial de efeitos no leitor, construído por essa mesma estrutura que até certo ponto controla esse potencial de efeitos no destinatário.

Para tanto, compartilham-se os pressupostos de Wolfgang Iser²³⁹ quanto à teoria estética da recepção ordenada segundo a ideia de que “o próprio texto é a prefiguração da recepção”²⁴⁰. O autor desenvolve a discussão dessa ideia com o pressuposto de que o efeito e a recepção são princípios centrais da estética da recepção. Iser define com métodos histórico-sociológicos os princípios da recepção e com métodos teóricos-textuais, os efeitos. Esses efeitos, segundo o autor, inscrevem-se no texto e produzem uma gama de possibilidades de apreensão e compreensão dele que não são arbitrárias, uma vez que a estrutura textual as orienta a partir dos vazios e indeterminações das significações. A pertinência da teoria de Iser para este trabalho se evidencia quando se investiga como a personagem e narradora de Lispector em *A Paixão segundo G.H.* dialoga com o “tu”, o interlocutor implícito a quem faz

²³⁹ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996.

²⁴⁰ *Ibid.*, p.07.

referência logo no início do relato de sua experiência vertiginosa: “... esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém”²⁴¹. Daí decorrem as inúmeras intervenções da narradora, que se dirige a esse interlocutor imaginário, ao longo do texto. Elas serão mapeadas neste trabalho, a fim de especificar as formas predominantes dessa interlocução e chegar a efeitos promovidos por essa interação. Para isso, pressupõe-se que as normas tradicionais de interpretação que buscam na obra de arte uma significação unívoca estão ultrapassadas. É pertinente abandonar esse modo parcial de interpretação, como faz Iser ao citar Dieter Henrich:

É conhecido como Hegel considerava como certo o fim da arte, e não é desconhecido o que ele queria dizer com essas palavras: a arte não pode mais ser vista como manifestação apropriada da verdade. Nenhuma obra de arte constituiria, como Schelling desejava, o meio pelo qual o espírito poderia vir a si mesmo e, imerso na contemplação, ter acesso a sua própria essência...²⁴²

Para Iser, essa mudança da tradição interpretativa decorre da experiência da modernidade, cuja negação dos princípios clássicos determina um novo ponto de vista sobre as convenções de harmonia, conciliação, contemplação e plenitude. O autor defende que, por meio da reação da arte moderna contra os princípios clássicos, surge uma nova perspectiva, que substitui a noção de significação única visando, principalmente, os múltiplos efeitos do texto. Na modernidade, a problematização da literatura implicou novas orientações para as análises literárias. Segundo Iser, podem ser resumidas em três questões básicas: a do modo como os textos ficcionais são apreendidos; a da estrutura das formas que orientam a elaboração do texto pelo destinatário; a da função das obras no contexto social de sua recepção. Tais questões levam a outras, que envolvem os processos de elaboração do efeito estético. As elaborações provocadas pelo texto têm um limite, o de serem estruturadas por ele. Essa questão é básica para analisar a interação entre texto e contexto e entre texto e escritor.

Para Iser, o texto literário “comporta-se seletivamente quanto ao mundo dado”²⁴³ a partir da reação de um autor a ele como um acontecimento que constitui a possibilidade de outras perspectivas desenvolvidas pela leitura. Mesmo quando o texto se

²⁴¹ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1999, p. 15.

²⁴² Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético.* Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 37-38.

²⁴³ *Ibid.*, p. 09.

limita a reproduzir o mundo presente, trata-se de nova perspectiva, pois sua reprodução no texto já o altera como reprodução feita **por um** ponto de vista particular. A seleção feita por esse ponto de vista transforma a referência prefixada de uma determinada organização numa diferença artística.

Em *A Paixão segundo G.H.*, é possível observar a pertinência dessa orientação analítica. Ela fundamenta a hipótese de fazer o levantamento das intervenções do discurso direto do autor e narrador que explicitam a relação dialógica com a qual G.H. se dirige a um interlocutor, promovendo efeitos transmitidos no ato da leitura ao leitor. Uma vez que é só na leitura que os textos se tornam efetivos, é pertinente observar, no caso, “o que sucede quando lemos um texto”²⁴⁴.

Para responder, Iser desenvolve argumentos que definem a teoria do efeito estético. Assim, defende que a nova orientação que propõe para a interpretação do texto literário supera o que era tradicionalmente entendido como a intenção do autor definida à luz da psicanálise, da história, da filosofia e da sociologia. Vale lembrar que o leitor – que nos remete ao receptor de *A Paixão segundo G.H.* – é um dos dois pólos constituintes da obra literária: o artístico e o estético. O primeiro, segundo Iser, corresponde à organização do texto pelo autor; o segundo, à semantização dele produzida pelo leitor²⁴⁵. A obra, por sua vez, não se identifica com nenhum dos pólos, uma vez que sua ordenação artística se realiza apenas na concretização estética da significação inerente às disposições do leitor. Assim, a realização concreta da obra literária tem caráter potencial, que não se reduz ao texto inventado pelo autor nem às disposições do leitor. É a relação dinâmica entre os dois pólos que constitui a “condição dos efeitos provocados pela obra”²⁴⁶. Ela se realiza apenas na constituição de uma consciência receptora do estímulo que o texto constrói.

Dessa forma, a interpretação tem uma nova função que, em vez de se ocupar unicamente dos processos técnicos de constituição de significação, como se bastasse a ordenação semiótica do texto, evidencia o potencial de significação promovido por ele. A significação é antes um produto de efeitos experimentados pelo leitor que uma ideia única preconcebida e manifestada na obra. Por outro lado, os efeitos são operados por meio da estrutura do texto, que limita e orienta a iniciativa do leitor. Somente pela elucidação dos processos que constituem tal iniciativa é que se esclarece a produção da significação e do sentido, que são variados.

²⁴⁴ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 48.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁶ Iser, 1996, loc. cit.

Discutindo a censura feita à arbitrariedade subjetiva e à perda da objetividade nas teorias do efeito estético, Iser propõe que, mesmo quando o crítico é considerado uma referência autorizada da interpretação do texto, deve-se lembrar que ele também se constitui como leitor. Apesar do repertório teórico e técnico em que fundamenta seus juízos, estes só se produzem por meio de um ato de leitura. Pressupondo que os atos de apreensão do texto literário são orientados pelas estruturas que o formam, Iser lembra que os atos não são totalmente controlados por elas, contudo, pois a objetividade construída nos textos ficcionais não deve ser confundida com a de objetos reais. Os textos literários contêm “elementos de indefinição”²⁴⁷ que configuram justamente as condições básicas de sua comunicação. Elas fazem o leitor ser co-participante na produção da intenção deles. Esses elementos de indeterminação possibilitam várias realizações, sem, contudo, permitirem que sejam aleatórias ou arbitrárias, pois a comunicação entre o texto e o leitor é constituída pressupondo a estrutura do texto. É a consideração da estrutura que impede o subjetivismo da sua interpretação arbitrária:

Se os elementos de indeterminação se revelam como condições de comunicação, que ativam a interação em que o texto pode ser experimentado, então essa experiência ainda não pode ser classificada como privada. Ao contrário, sua privatização possível só se realiza quando o leitor individual a incorpora a suas próprias experiências. Isso é um procedimento adequado e evidencia que, em certa teoria fundada na leitura, a privatização dos textos se desloca para um outro lugar do processo de apreensão (...) aquele lugar em que a experiência estética se transforma em realização prática.²⁴⁸

O texto literário contém instruções verificáveis intersubjetivamente para a produção de seu sentido. Tais instruções se constituem justamente com os elementos de indeterminação, os vazios da estrutura, que possibilitam a produção do sentido pelo leitor e estimulam seu preenchimento de acordo com uma grande variedade de vivências. Daí decorre que os conceitos estéticos estimulam a capacidade funcional do texto, pois, afastando-se do rigor do conceito, eles se constituem necessariamente como conceitos abertos. Assim sendo, a

²⁴⁷ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 57.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 58.

estrutura que promove a qualidade estética dos textos literários antecede a afeição subjetiva do leitor, uma vez que na estrutura do texto não se coloca a capacidade afetiva e cognitiva do leitor. Essa capacidade é um elemento ignorado quando a questão do significado único do texto é tida como primordial.

Ainda de acordo com Iser, a impossibilidade de a estrutura do texto prever todos os leitores que pode ter também significaria a impossibilidade de uma teoria fechada do texto literário. No entanto, o leitor proposto por Iser é pensado como uma “estrutura do leitor implícito embutida nos textos”²⁴⁹. Ou seja, esse leitor não tem existência empírica, mas sintetiza a gama de orientações que o texto ficcional fornece. Não se trata do leitor empírico, mas de um leitor que se constrói na estrutura do texto, promovendo a condição de recepção para os leitores empíricos possíveis. Desse modo, a concepção do leitor implícito possibilita a visualização de uma estrutura que antecipa a presença do receptor empírico que preenche os vazios, partes inerentes da estruturação do texto, efetuando sentidos na sua consciência de receptor. Esse preenchimento dos elementos de indeterminação não é prejudicado, ainda que o texto explicita a exclusão de determinados públicos, como faz a autora de *A Paixão segundo G.H.* na nota de introdução em que se dirige a seus “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
que se vai aproximar.²⁵⁰

Nessa nota introdutória, reconhece-se o “leitor de ficção” – o “leitor intencionado”, denominação apropriada por Iser nas teorias de Erwin Wolff, e que se refere à reconfiguração da idéia de leitor que se formou na imaginação do autor. De acordo com Iser, a concepção de leitor implícito não coincide com a de leitor de ficção, uma vez o leitor implícito evidencia as estruturas de efeito que nos atos de apreensão relacionam o leitor ao texto, oferecendo-lhe determinadas tarefas definidas como “estrutura do texto” e “estrutura do

²⁴⁹ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 73.

²⁵⁰ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998.

ato”²⁵¹. A primeira tarefa diz respeito a um posicionamento previamente dado, que o leitor empírico deve tomar diante da perspectiva de mundo colocada pelo autor e constituída pelo narrador, personagens, enredo e a ficção do leitor implícito, além de permitir que se produza a integração das perspectivas textuais. A segunda diz respeito ao preenchimento dos vazios da estruturação textual, o que Iser denomina “atualização”.

Assim, a concepção do leitor de ficção configura a imagem de leitor em que o autor pensava ao escrever e a quem expõe o mundo do texto. Ele só se realiza em conformidade com os atos estimulados no receptor pelas estruturas textuais e o preenchimento de seus vazios. O leitor implícito fornece atos de imaginação para as perspectivas que visam a um ponto comum de referências caracterizadas por Iser como “instruções”. Esse ponto comum de referências não é dado e deve ser imaginado, pois é só na consciência imaginativa do receptor que se atualizará. Assim, a estrutura textual e a do ato correspondem à intenção e preenchimento, respectivamente, não configurando, contudo, como adverte Iser, a “recepção programada do texto”²⁵², uma vez que esta não considera a estrutura do ato, o que a exclui do processo dinâmico que envolve a interação entre texto e leitor.

Wolfgang Iser ainda considera para a teoria do efeito estético algumas pressuposições psicanalíticas, discutindo a pertinência de considerações de ordem psicológica para analisar esse processo. Para tanto, discute as propostas de Norman Holland e Simon Lesser, esclarecendo as descobertas dos dois autores que ficam encobertas por concepções que engessam a interação entre texto e leitor. Em sua leitura de Holland, propõe que o autor basicamente pressupõe o significado analítico como origem de todas as camadas de significação do texto, ideia que afirma ser problemática para a teoria do efeito estético, uma vez que exclui as condições de interação entre texto e leitor ou as limita de maneira que define a construção dos textos como se ela tivesse por modelo as estruturas psíquicas já conhecidas pela psique humana. Assim, o leitor reconheceria no texto “estruturas de seus processos de criação”²⁵³. Tal reconhecimento é desencadeado, segundo Holland, pela familiaridade estimuladora que o texto apresenta. Contudo, Iser postula contra essa ideia a questão de que os textos que causam “estranheza” gradual produzem interação entre texto e leitor, que muitas vezes pode ser considerada íntima. Dessa forma, Iser defende que somente a “assimetria estrutural efetiva estímulos necessários para a realização do texto”²⁵⁴, ou seja, é justamente o não identificável que promove condições para o efeito estético se realizar no leitor no ato de

²⁵¹ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 74.

²⁵² *Ibid.*, p. 76.

²⁵³ *Ibid.*, p. 84.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 86.

constituição da significação. Essas condições se dão à medida que o texto literário alcança determinado grau de estranhamento que afeta as disposições dos receptores.

Quanto à leitura que faz das teorias de Simon O. Lesser, para quem a literatura tem caráter de compensação psíquica e ganha relevância na medida em que envolve todas as instâncias da psique, Iser defende que Lesser elimina de forma precipitada a questão da diferença entre o significante e o significado que ocorre na interação leitor-texto. Daí decorre outra tese que Iser defende, a de que “o efeito resulta da diferença entre o dito e o significado, ou, noutras palavras, da dialética entre mostrar e encobrir”²⁵⁵. Se, para Lesser, a literatura funciona como catarse que se processa de acordo com o ritmo e solução de conflitos do texto, Iser contrapõe a essa idéia o fato de que, em princípio, as soluções possíveis nem sempre são explicitadas e muitas vezes se guardam na estruturação do texto, não se realizando verbalmente. A tarefa do leitor, nesse caso, remete novamente ao ato orientado pela estrutura do texto, mesmo sendo esse ato um distanciamento para fins de resolução dos conflitos. Ao citar Adorno, Iser compartilha a ideia de que o psicologismo da interpretação estética como algo que harmoniza contradições constitui-se de um “caráter quietista” da teoria da psicologia da arte²⁵⁶.

Assim, defende que

Se a sobredeterminação do texto ficcional produz uma indeterminação crescente, esta se revela como impulso comunicativo e conduz o leitor a constituir o mundo do texto que a sobredeterminação desligara do cotidiano. Tal processo de constituição não se esgota em termos privados. É certo que ele mobiliza disposições subjetivas, mas não porque tenha o objetivo de estimular os leitores a sonhos diurnos, senão porque tenta envolvê-los sob condições já estruturadas no texto.²⁵⁷

Assim, Iser considera que essa sobredeterminação **efetuada** pelas análises de Holland e Lesser pelo prisma psicanalítico possibilita ao leitor romper com a própria reificação por meio somente da produção de sentido que se realiza no texto sob as condições

²⁵⁵ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p. 92.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 94.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

da estranheza que o afeta. Contudo, tal realização só ocorre por meio da interação entre texto e leitor; por isso, a análise dessa interação ganha relevância.

Quanto à dissolução da forma realista, Iser pressupõe que análises baseadas na busca de definição para a ficção pelo ponto de vista da realidade entendida como seu pólo oposto podem ser problemáticas, uma vez que o valor da ficção deve ser baseado em sua função, ou seja, em termos de comunicação. Dessa forma, o par antagonístico *ficção/ realidade* se desfaz, já que a primeira comunica algo sobre a segunda, conectando o sujeito à realidade de modo a relacionar-se com ela. A diferença fundamental afirmada por Iser entre ficção e realidade não se baseia na ideia de que a ficção não conta com elementos reais, mas antes de tudo, na ideia de que ela organiza esses elementos de modo que se tornem comunicáveis. Portanto, não se trata mais de analisar seu significado, mas de evidenciar seus efeitos. Por essa vertente, Iser define seu argumento como um “modelo histórico-funcional do texto”²⁵⁸, que se situa em duas articulações cruzadas, *texto- realidade*, *texto-leitor*, cujas descrições possibilitam visualizar em que termos a ficção funciona como elemento de conexão entre sujeito e realidade. Esse modelo direciona o interesse para a dimensão pragmática do texto – o uso pragmático do signo que sempre se relaciona, segundo a leitura que Iser faz de Charles Morris, com a conduta que é ativada no interpretante.

Daí decorre o paralelo que Iser estabelece com a dimensão pragmática da fala, uma vez que serve de ponto de partida para o caráter pragmático dos textos ficcionais:

Se o modelo dos atos da fala servirá como base para discutir o aspecto pragmático dos textos ficcionais, isso significa que esse modelo nos oferece pressupostos heurísticos que permitem focalizar as estruturas comunicativas dos textos. Uma orientação decisiva advém da observação de que as frases do ato da fala sempre dependem de um contexto; por isso o ato da fala nunca é idêntico à mera sequência de suas frases, mas se estabiliza através da referência a uma situação, assim como por meio de pressupostos produzidos por suas frases.²⁵⁹

Assim, nenhuma forma de interpretação nega que a dimensão pragmática só se evidencia por meio de diferentes contextos que o texto ficcional absorve, reúne e organiza, a fim de torná-los comunicáveis na forma escrita. A hipótese formulada pelo autor pode ser

²⁵⁸ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 102.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 105.

resumida no fato de que o paralelo entre o ato da fala e frases escritas é pertinente à medida que o primeiro fornece a base fundamental para pressupor que as segundas ultrapassam o texto impresso para criar condições para relação do receptor com a realidade extratextual.

Para que uma reação provocada pela fala se efetive, é preciso que as condições de interlocução – o que Iser denomina *convenção* – sejam definidas e cumpridas. Acrescenta ainda os conceitos de J.L. Austin quanto ao ato da fala, a saber, o “ato ilocucionário” – como *performance* que intenciona a informação, os imperativos, o aviso – e o “ato perlocucionário”, cuja intenção primordial se dá no ato de convencimento, persuasão, e no de causar surpresa. Todavia, Iser aponta as limitações das formulações em que Austin denomina alguns textos poéticos como “parasitários”, afirmando que, como discursos, nada produzem em termos de efeito, pois não dizem o que é intencionado. Iser adverte que nem todas as expressões verbais são explícitas e, dessa forma, o “não dito” proporciona as condições básicas para que o receptor produza o intencionado por meio dos “vazios” que constituem a base central da comunicação e os impulsos para a interação dialógica.

A redução dos vazios de indeterminação é pertinente, segundo Iser, de acordo com as diferentes funções que orientam a estruturação do texto. Nos textos ficcionais, diferentemente dos textos orientados para a referencialidade, os vazios não significam ausência de efeitos. Ao contrário do ato da fala, que não se refere exatamente às convenções, mas à sua validação, essa forma de validade é problematizada nos textos ficcionais, pois rompem com os valores da convenção, antes verticalmente estabilizados, reorganizando-a horizontalmente em combinações inesperadas nas quais perde a estabilidade. Dessa forma, orientam a relação do sujeito com a realidade extratextual, promovendo a necessidade de “descobrir as condições da seleção efetuada.”²⁶⁰

Pressupondo as semelhanças e os contrapontos que se estabelecem entre o ato de fala e o discurso ficcional, Iser pondera, em sua leitura de Austin, que os pontos em comum desses dois tipos de comunicação encontram seu limite no fato de que o contexto empírico de referência – um dos elementos que compõem a fala como esforço de alcançar o receptor – está ausente no discurso ficcional. Essa ausência, que equivaleria ao fracasso do discurso na fala, constitui a peculiaridade do discurso ficcional. Se o contexto de referência for considerado tal qual propõe Iser, em sua leitura de Ernst Cassirer, como símbolos que se tornam “condições constitutivas para apreensão do mundo dado”²⁶¹, sem que essa apreensão seja uma propriedade que remeta às próprias coisas de maneira a determiná-las

²⁶⁰ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 115.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 119.

definitivamente, o discurso ficcional organiza tais símbolos de maneira a subverter o real, fazendo que a visão de mundo do autor/narrador “provoque a presença do não-dado, ou seja, do ausente”. Assim, o discurso ficcional constitui-se justamente na falta de referências na realidade, pois sua referência contextual transforma-se no próprio discurso que é, portanto, auto-reflexivo. Uma vez que usa símbolos, é representação da enunciação verbal; mas seus símbolos não remetem sua referência empírica a objetos: a enunciação “consiste em dizer o que se visa pelo que se diz”²⁶².

...estou procurando, estou procurando. Estou procurando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer com o que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. (...)

Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei onde engastar meu novo modo de ser – se eu for adiante nas minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para eu caber nele.²⁶³

A fala inicial da personagem narradora de *A Paixão segundo G.H.* já problematiza a representação, à medida que apresenta ao leitor uma negação das referências contextuais por meio da “desorganização profunda” em que G.H. se encontra no início da sua narrativa. Por meio de uma construção condicional (“Se eu me confirmar e me considerar verdadeira...”), relativiza a objetividade da experiência a ser narrada, fornecendo uma ideia prévia dessa experiência, sugerindo que ela mesma, como protagonista do que viveu, não pode representá-la de maneira objetiva já que, no momento da fala que acontece depois da experiência, encontra-se em uma “desorganização profunda. Nesse estado, ainda de forma velada, invoca um leitor a quem quer dar a experiência que, de acordo com sua percepção, parece não ter referência no mundo. Sendo assim, G.H. alerta que não pode narrar como que adequando o que narra ao mundo; suas visões “fragmentárias” produzem uma imagem de mundo que exige que o mundo todo se transforme para caber nessa nova forma fragmentada, destituída das referências diluídas na nova forma de narrar. A necessidade de narrar, contudo, é premente, do que decorre o conflito que a personagem vai reiterar ao longo da narrativa.

²⁶² Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996, p.120.

²⁶³ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*. RJ, Rocco, 1998, p.11.

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade (...) traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço...²⁶⁴

Conforme se demonstrou pela fortuna crítica aqui apresentada, a estrutura geral do romance é fragmentária, o que se verifica predominantemente no conjunto da obra da autora. Essa fragmentação articula-se com a dissolução das referências contextuais, uma vez que, para Lispector, a problematização da representação traduz-se na problematização da linguagem que a constrói. Assim, a leitura de *A Paixão segundo G.H.* também se faz de forma fragmentada, ou seja, o texto orienta o leitor a não procurar a totalidade igualmente problematizada pela narradora. A leitura realiza-se de trecho em trecho, construindo com cada um deles um minidiscorso que se origina das reverberações do anterior, progredindo penosamente, como tentativa de dar forma à experiência cuja objetividade dilui-se conforme a narrativa avança.

Contudo, da problematização dramática que se apresenta no início da narrativa, G.H. retorna à tentativa de figurar uma referência, a fim de dar “forma ao que viveu”. Embora de modo conflituoso, com recorrentes intervenções e digressões, tenta organizar o que era pelo ato que o inventa – “Vou criar o que me aconteceu” – situando-se no tempo e no espaço constituídos como referência para si mesma. Antes da experiência com a barata, G.H. é a representação dos simulacros típicos da vida burguesa no século XX:

Eram quase dez horas da manhã , e há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira. O fato de ninguém falar ou andar e poder provocar acontecimentos alargava em silêncio esta casa onde em semiluxo eu vivo. Atardava-me à mesa do café – como está sendo difícil saber como eu era. No entanto tenho que fazer o esforço de pelo menos me dar uma forma anterior para poder entender o que aconteceu ao ter perdido essa forma.²⁶⁵

²⁶⁴ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*. RJ, Rocco, 1998, p.21.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

Se é possível considerar, conforme defende Iser, que o caráter auto-reflexivo do discurso fornece condições de apreensão para a representação, é pertinente dizer que a narradora procura alcançar o objeto – o que para ela também é intencionado e “não-dado” – por meio da tentativa de copiar para sua representação de referências uma organização de símbolos que propicie condições de concepção e percepção. Simultaneamente, o leitor encontra as primeiras instruções por meio das quais se abre para as condições de imaginar o objeto para o qual é orientado: a personagem narradora já deixa claro que terá de criar o que viveu, destituindo seu interlocutor de qualquer certeza sobre a referencialidade prévia do objeto, que ainda não se realizou. A estruturação inicial do romance, por sua vez, constrói a dissolução dessa referencialidade de maneira análoga, uma vez que é constituída de maneira digressiva e conflituosa. Entendendo os signos icônicos menos como designação de significados e mais como instruções para “produzir significados”²⁶⁶, G.H. estabelece esse contexto, ordenando-o inicialmente como ponto de partida para que seu receptor se prepare para o devir da desorganização indicada no próprio discurso que tenta organizar. Assim, uma vez selecionados os elementos das convenções contextuais comuns entre texto e leitor, configura-se não um sistema fechado que organiza o mundo, mas virtualidades dele que, conforme a narradora explícita, desmoronou.

Vale lembrar que, segundo Iser, o processo dinâmico promovido no texto pela organização dos signos torna o leitor atuante, produzindo o objeto imaginário. Iser lembra que, por essa razão, o texto ficcional “exige imperiosamente um sujeito, isto é, um leitor”²⁶⁷, já que, como potencial de realização, só se atualiza nesse sujeito por meio da relação dialógica. Em *A Paixão segundo G.H.*, ela se inicia com a figuração dessa referência, produzindo os vazios do texto com as intervenções frequentes da narradora, que faz suas digressões. Elas conflitam entre elaborar aquilo em que se transformou após a experiência com a barata – e que já deixa sugerido como desconstruído – e aquilo que era antes da experiência e que representa como igualmente abalado enquanto estruturação de um sujeito. Desse modo, a seleção dos elementos com que constrói a narrativa nada define, apenas indica, levando o leitor a enveredar pela experiência, inclusive invocando-o com a finalidade de que a experiência exista.

Para configurar os elementos artísticos selecionados pela autora, considerando seu ponto de vista quanto à representação, ou ainda, à função da literatura moderna, faz-se aqui um paralelo com os estudos de João Adolfo Hansen sobre *Grande Sertão: Veredas*, de

²⁶⁶ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 122.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.123

Guimarães Rosa, por meio dos quais especifica o sentido estético e político da obra. De acordo com Hansen, “deve necessariamente incluir o modo como o autor estabelece comunicação com o leitor”²⁶⁸. Assim, compartilhando as teorias de Robert Weimann, Hansen defende que o ponto de vista de Rosa em *Grande Sertão: Veredas*, muitas vezes analisado como representação direta do ponto de vista do autor sobre crenças religiosas e opiniões pessoais quanto à literatura e à política, constitui-se, antes de tudo, como “produto simbólico de um ato de fingimento”. A sensibilidade simbólica do autor organiza os elementos que seleciona a partir do contexto referencial como correlação de duas funções narrativas básicas, a “função representativa” e a “função avaliativa”²⁶⁹. O contexto da grande obra de Guimarães Rosa, muitas vezes tida como o sertão, é antes uma experiência do sertão vivida pelo personagem Riobaldo, configurando uma referência, conforme a “função representativa” teorizada por Weimann. Como “função avaliativa”, Hansen entende o juízo crítico que o autor comunica ao leitor sobre a representação e as técnicas retóricas aplicadas à sua invenção.

Com essa segunda função narrativa, Hansen propõe a possibilidade de fazer novas hipóteses sobre o conceito de arte de Rosa, evidenciando que, em todo o conjunto de sua obra, explicita-se a negação da lógica, entendida como as normas de ordenação racionalista e realista dos elementos constitutivos do texto à qual a compreensão do leitor se submete. Essa negação não constitui seu projeto literário como “‘irracionalidade’ regressiva do mito e do arcaico”²⁷⁰, pois com ela Rosa evidencia que inventa a ficção como prática efetiva de um autor que tem por referência sua relação com o leitor e os efeitos produzidos nele.

Se é pertinente fazer um paralelo com a obra de Clarice Lispector, relacionando-a às duas funções narrativas, pode-se observar em sua função representativa o seu contexto “simulacro” constituído pelos valores burgueses da era moderna que são vividos pela narradora inclusive após ter tido a experiência que relata. Ou seja, mais pertinente seria considerar a experiência de desmoronamento desses valores burgueses do século XX. Para especificar a “função avaliativa”, se, em *Grande Sertão: Veredas*, Rosa nega a lógica binária de V/F, evidenciando suas decisões na seleção de elementos de referência contextual que explicitam o “arbitrário construtivo da representação, não com adequações verossímeis dos enunciados”²⁷¹ pela recategorização e reclassificação da lógica da palavra, G.H., por sua vez, evidencia a negação da forma realista, fundindo a dissolução da forma do sujeito com a

²⁶⁸ HANSEN, João Adolfo. *Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor*. *Asas da Palavra* (UNAMA), v. 10, 2008

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁷⁰ Hansen, 2008, loc. cit.

²⁷¹ *Ibid.* p.127.

dissolução da forma da palavra do texto e da própria estrutura da sua narrativa. Todavia, em um processo diverso do usado pelo autor de *Grande Sertão: Veredas*, pelo qual o leitor é orientado a experimentar a palavra como signo motivado pela ficção de uma substância metafísica que se afasta dos usos convencionais e realistas, Clarice Lispector nega a forma, instruindo o leitor a se direcionar para o silêncio por meio do desgaste que leva a palavra ao limite, até chegar à sua fórmula amorfa. A forma é questionada paralelamente ao processo de desgaste:

... não pertencesse eu à classe que pertenco, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira, numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem sequer teria precisado do amadorismo da escultura; se com minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma?²⁷²

As palavras “arrumar” e suas derivações ilustram o padrão de esgotamento da linguagem que Lispector sugere. Ao mesmo tempo em que se repetem como enunciados iniciais de cada capítulo que retomam o último enunciado do capítulo anterior, as repetições, tanto de enunciados como de palavras e fonemas, reverberam na estrutura do texto, efetuando as indeterminações propostas por Iser como um dos indícios de invocação do leitor. Este é orientado a experimentar o esgotamento, ao mesmo tempo em que preenche os vazios deixados pelas numerosas reiterações.

Mais de uma vez a forma é questionada quando se considera o ofício de escultora, um ofício que, segundo G.H., a punha na situação assimilável a que pertencia antes da experiência com a barata. Agora, o ofício é “amadorismo”. Vale ainda mencionar que o hábito de G.H. fazer formas redondas com o miolo do pão à mesa do café da manhã remetia à lembrança do seu ofício, que se misturava aos conflitos superficiais de um sujeito cujas referências estavam por ser abaladas permanentemente pela experiência que relata. A narradora, ainda em sua organização, que é também relatada em segundo plano, como “criação” de uma vivência anterior à experiência, fornece indícios de que essa situação será ameaçada pelo que viveu, deixando bastante explícita a ideia de que o início de referência dada indica o não-dado de Iser, à medida que envolve o leitor, alertando-o a não se acomodar.

²⁷² Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.33.

Eis o modo como Clarice Lispector faz sua crítica à representação: por meio da negação da forma e do processo de esgotamento da linguagem do signo reificado.

Tratando-se das indeterminações produzidas na estrutura de *A Paixão segundo G.H.*, verificam-se, concomitantemente ao esgotamento dessa linguagem que avança e regride, trecho a trecho, as formulações sintáticas mencionadas por Bosi como elaboração que faz o leitor repensar e reformular as velhas estruturas conhecidas. Nada explicita mais as indeterminações que claramente invocam o leitor ao preenchimento de vazios que os verbos subvertidos em termos de transitividade:

Sei que ainda não estou sentindo livremente, que de novo penso porque tenho por objetivo achar o momento em que encontrei um meio de saída. Por que não tenho coragem de apenas achar um meio de saída? Oh, sei que entrei sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar, a menos que soubesse para quê.²⁷³

Trata-se de verbos potentes – “sentir”, “entrar”, “ser” – que abrem possibilidades numerosas de complementação sintática, dependendo das predisposições do leitor. Daí decorrem as interpretações hermenêuticas por meio de sistemas exteriores ao romance nos campos filosófico e psicanalítico; ao mesmo tempo, investimentos semânticos de ordens diversas, em consonância com a noção do estímulo que o texto oferece ao receptor de Wolfgang Iser. Na fortuna crítica aqui apresentada, observa-se que o texto de Lispector não permite interpretações que reduzam o texto a representação documental ou instrumental, pois os diversos preenchimentos semânticos dos vazios do texto compartilham a vivência e nunca se fecham totalmente. Os críticos da ficção de Clarice Lispector, cujas vozes fizeram-se presentes nesse trabalho, pressentem e explicitam as orientações textuais, abrindo-se para a interação que o conjunto da obra põe à disposição de seus eventuais leitores.

Ainda vale mencionar que o procedimento de apelo ao destinatário não se reduz a uma estratégia de sedução do leitor, pois é estrutural, sendo reiterado ao longo de todo o texto. Quanto mais a personagem narradora se aproxima do confronto com a barata – o clímax da narrativa que se desconstrói – mais frequentemente se estruturam os vazios de indeterminação.

²⁷³ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.12.

A subversão sintática do texto não dá margem ao preenchimento arbitrário dos vazios, como prevê Iser. A cada uma dessas subversões segue-se outra, que a desconstrói, sugerindo um preenchimento que, por sua vez, abre outros vazios a serem preenchidos (“Oh, sei que entrei sim. Mas assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu me havia deixado levar...”). Esse processo vai conduzindo o leitor por todo o texto, inclusive ao seu desfecho (“E então adoro”), confirmando que o sujeito e sua realidade estão irremediavelmente dissolvidos.

Funcionalmente, a subversão da transitividade verbal é um dos principais elementos constitutivos do discurso de G.H. Ela configura a abertura de vazios a serem preenchidos no texto pelo leitor. O estímulo desencadeia investimentos por parte deste, que se fazem de acordo com os conteúdos que busca em seu sistema familiar de interpretação. Daí decorre a fortuna crítica, desde a época da publicação de *A Paixão segundo G.H.* sob diversos e numerosos pontos de vista. Construções como “... não sei se terei coragem de simplesmente ir...”²⁷⁴, orientam o leitor a imediatamente buscar referência em seu sistema familiar de referências. Contudo, à medida que, semelhantemente a Rosa, não aponta necessariamente para conteúdos exteriores ao ato da enunciação, a autora limita a arbitrariedade das interpretações, evidenciando que seu texto invoca o leitor a prolongar a experiência da indeterminação no próprio ato em que a experimenta.

Eu vi. Sei que vi porque não dei ao
que vi o meu sentido. Sei que vi – porque não entendo.
Sei que vi – porque para nada serve o que vi²⁷⁵.

As mesmas reiterações, inclusive a do verbo sem complemento, funcionam como nota musical prolongada, orientando o leitor a permanecer no ato dessa enunciação e, ao mesmo tempo, diante de escolhas colocadas pela narradora: a visualização do objeto ou sua compreensão. Limitam-se, assim, as possibilidades de preenchimento. Tal qual no pacto entre Fausto e o diabo, o leitor recebe as instruções de escolha que colocam as questões básicas da representação, sejam elas a de lançar mão da busca de sentido nas referências da realidade empírica ou as de vivenciar a experiência que se anuncia gradualmente na construção do discurso.

²⁷⁴ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.12.

²⁷⁵ *Idem*, p.17.

Além disso, a intransitividade antes transitiva – considerando o conceito da norma – sugere a possibilidade de não haver mais complementação de sentido para o discurso por alguma forma convencional. Ou seja, a personagem narradora, que menciona o conflito entre “achar um meio de saída” e um “meio de entrada” para dar forma à experiência, opera por meio da linguagem a aporia de que a linguagem pode não mais ter saída, pois sua transitividade de significação se depara com a intransitividade. Por outro lado, a intransitividade abre um leque de possibilidades para outros preenchimentos que não se relacionam com a significação, mas com acréscimos ou modificações dos procedimentos verbais a que algumas das construções recorrem (“...sentindo livremente...”). Assim, a narradora oferece ao leitor estímulos diversos de ordem cognitiva, enquanto o detém na experiência, sobretudo da linguagem.

Quando Lispector critica a representação, coloca a questão de que, para além dessa representação está o irrepresentável indizível pelas convenções e normas de que a linguagem dispõe. Sua provocação do leitor se dá à medida que desconstrói a linguagem em processo inverso: ela não serve mais para elaborar ou dar forma ao pensamento, pois é o pensamento que produz a linguagem. Sendo o pensamento amorfo e independente de uma realidade determinada, a linguagem escorre, fundindo-se ao que pretende representar. Daí decorre o direcionamento que se dá ao silêncio, à mudez, que transforma o que se tornou desumano para G.H. - a linguagem como casca ou simulacro da realidade – no mais essencial núcleo de humanidade. Por outro lado, o pensamento que se destituiu de matéria existe no paradoxo expresso pelo fato de que não se elabora o pensamento sem a linguagem e de que o pensamento é que configura o ser humano. Diante dessa aporia, que se configura como existencial, Lispector decompõe e compõe o discurso, convidando o leitor a experimentar o esgotamento das possibilidades de linguagem. Isso implica, além dos vazios estruturais, o grande vazio deixado pela linguagem que se dissolve e escorre diante do leitor no ato da leitura. Assim, como propõe Hansen em seu estudo sobre a ficção de Guimarães Rosa, Clarice Lispector analogamente “desloca os limites predeterminados da designação e da significação mimeticamente adequadas”²⁷⁶, envolvendo também a questão da dissolução dos valores burgueses do século XX engessados sob a camada da linguagem que apenas constitui forma, mas que, para a autora, encobre o essencial. A técnica utilizada pela autora baliza a função avaliativa de sua ficção, à medida que orienta o leitor a experimentar as vivências de que dispõe e que o destituem de sua posição alienada na vida burguesa do século XX. Daí decorre

²⁷⁶ HANSEN, João Adolfo. *Grande Sertão: Verdades e o ponto de vista avaliativo do autor*. *Asas da Palavra* (UNAMA), v. 10, 2008, p. 131.

a dificuldade de especificar sua leitura hoje, já que o leitor do século XXI concorre com referências familiares diversas das do século XX, embora elementos como o consumo e a alienação tenham sido muitíssimo ampliados e solidificados. Justamente por essa razão, talvez os elementos selecionados agora ganhem uma figuração engessada, que não mais se constitua como motivação para esse leitor contemporâneo, a não ser em níveis superficiais.

Entretanto, o posicionamento representado pela função avaliativa na obra de Clarice Lispector e a indeterminação produzida pela técnica aplicada continuam evidenciados pela estrutura das suas obras. O projeto literário de Clarice Lispector condiz com o do modernismo brasileiro e tem sua especificidade no modo como critica a representação. Sua ficção “das entranhas” busca o indizível pelo dizível, paradoxo em que reside e se desenvolve todo o conjunto da obra. As matérias transformadas em *A Paixão segundo G.H.* – a tradição mística com que dialoga e o contexto da alienação burguesa do século XX – orientam o destinatário e o leitor para as referências contextuais de onde foram extraídas. A organização desses elementos apresenta seus juízos autorais à medida que, como disse Benedito Nunes, constituem-se em uma insistente tentativa de conciliar as contradições da existência inerentes à própria existência. Daí decorre o ponto de vista de que a realidade exterior não pode ser engessada, assim como a linguagem, uma vez que faz parte do essencial humano, que sempre escapa à determinação definitiva. O imprevisível, no conjunto da obra de Lispector, constrói-se em uma linguagem igualmente imprevisível.

No entanto, o leitor não é abandonado na travessia pela narradora. Iser adverte para que não se deve confundir as estratégias com a representação nem com os efeitos do texto, uma vez que coincidem “com a iniciação dos atos de compreensão do leitor”²⁷⁷. Dessa maneira, as estratégias constituem-se como problematização dinâmica da atividade de representação do leitor, oferecendo-lhe apenas “possibilidades específicas de combinação”²⁷⁸. Assim, os signos selecionados projetam estratégias para a possível apreensão do texto, uma vez que a obra literária não é instrumentalmente feita com a finalidade de documentar fatos, mas com a de projetá-los imaginariamente para a dinâmica atividade de representação do leitor invocado a preencher suas indeterminações, segundo as instruções embutidas na estrutura do texto. De acordo com Iser, quanto mais claras forem as instruções, mais produtiva será a interação entre texto e leitor. As estratégias podem ser evidenciadas pela análise das técnicas aplicadas na constituição do texto, mas Iser adverte que não se resumem a um inventário de técnicas narrativas ou poéticas, uma vez que são extremamente ricas em

²⁷⁷ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 159.

²⁷⁸ *Ibid.*, p.160.

variantes. Deve-se discutir a estrutura em que se baseiam as técnicas individuais do autor e o modo como as estratégias operam o estabelecimento de uma base comum, assegurando a efetividade da comunicação. Em uma ficção como a de Clarice Lispector, o familiar é inesperado e o repertório selecionado questiona justamente o valor do familiar.

Com isso, segue a investigação das estratégias textuais utilizadas em *A Paixão segundo G.H.*, o que implica a investigação sobre o leitor implícito. O exame do que a narradora diz – e de como diz e por que diz - em sua interlocução com esse leitor, evidencia que essas operações, além de se constituírem como instruções implícitas na estrutura do texto, também possibilitam verificar principalmente os efeitos produzidos por essa interlocução no ato da leitura.

Em toda a fortuna crítica aqui analisada, apresenta-se como ponto comum, no que diz respeito à estrutura do conjunto da obra de Clarice Lispector, a fragmentação de miniestructuras narrativas que se encadeiam predominantemente por reiteração. A partir dessa reiteração, desenvolvem-se pensamentos que abrangem todo o objeto. Clarice Lispector ilumina um pensamento que se configura como núcleo da mininarrativa – muitas vezes constituído de frases feitas, de paródias filosóficas etc.– com seus paradoxos e oximoros, suas surpreendentes subversões de combinação de signos. Cada uma delas brilha, coordenada à anterior, formando a tessitura do discurso.

Em *A Paixão segundo G.H.*, verifica-se essa estrutura, que se desdobra de modo a gradualmente desconstituir o repertório de referências familiares do leitor, embora mantenha como pano de fundo uma unidade frágil – a série de travessões no início e no final do romance e a repetição do último enunciado do capítulo anterior no seguinte. Tendo em vista a teoria do efeito estético de Iser, é possível considerar que o leitor embutido nessa estrutura também se constitua como um dos elementos abrangentes dessa unidade.

Considerando a analogia apresentada neste trabalho sobre a análise do conto “O ovo e a galinha”, em que se afirma cada unidade narrativa como um elemento de cadeias de significantes que se coordenam e desdobram no interior de cada parágrafo, na órbita de um só objeto nomeado de diferentes maneiras, mas cujo significado se afasta quanto mais se desenvolve a tessitura das definições, no romance em questão essa estrutura se desdobra em unidades maiores, que envolvem a interlocução de G.H. com o leitor. Mais do que técnica para compor uma mínima unidade estrutural, em *A Paixão segundo G.H.*, de acordo com a proposta de Iser de que o texto ficcional só se realiza à medida que o par *autor/texto* esteja completo, o leitor implícito, que a narradora invoca frequentemente, constitui-se como parte inerente da narrativa. A narradora conta com esse leitor, inclusive para que a narrativa exista.

O leitor é convidado a um tipo de coparticipação em que ocorra a indistinção entre leitor e narrador. Embora essa invocação não seja constante, muito menos linear, pois o diálogo é alternado com o monólogo, trata-se de uma proposta de fusão dele com a narradora.

A estrutura constituída pelas estratégias textuais evidencia os objetivos operacionais do texto e, para tanto, configura-se em planos que se interrelacionam de modo a produzir condições elementares de compreensão do texto. Esses planos, nome transposto por Iser da situação comunicativa das artes plásticas, são denominados por ele como “primeiro e segundo” planos. O primeiro plano, em termos de arte literária, constitui-se da seleção das referências contextuais que relacionam texto e leitor, base comum familiar sobre a qual se estabelece essa primeira relação. O segundo plano configura-se no efeito estético na consciência receptiva do leitor, sendo indicado pela seleção organizada do primeiro plano. Iser adverte que, em textos ficcionais, não existe uma linha definidora que os separe. A atualização se dá por meio da constante relação entre primeiro e segundo planos.

Essa relação entre os dois planos ainda se realiza fazendo que o efeito de surpresa causado pela despragmatização dos elementos constitutivos do primeiro plano promova uma mudança de experiência. Conforme a leitura de Jakobson feita por Iser, a seleção produz a relação entre os dois planos, formando com a combinação um princípio de equivalência pelo qual se atribui à combinação a tarefa de “organizar os elementos selecionados de tal forma que podem ser apreendidos”, formando, assim, uma “visão perspectivística do mundo”²⁷⁹ estruturada pelo ponto de vista do autor e concretizada pelo texto. As quatro principais perspectivas que Iser enumera – a do narrador, das personagens, da ação ou enredo e da posição marcada do leitor – interrelacionam-se, confundindo-se umas com as outras e permitindo que se representem visões diferentes de um objeto comum:

Os comentários do narrador, o discurso indireto livre de herói e personagens secundários, o desenvolvimento da ação e as posições marcadas do leitor se entrelaçam no texto e oferecem através dos pontos de vista nele contidos uma constelação de visões diferenciadas. Daí já podemos concluir que o objeto estético do texto se constitui através dessas visões diferenciadas, oferecidas pelas perspectivas do texto.²⁸⁰

²⁷⁹ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 179.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 180.

Assim, sustenta-se que tais perspectivas constituem o objeto estético, que se configura como tal uma vez que é produzido necessariamente pelo leitor orientado pelos pontos de vista. Adverte-se, no entanto, que essas referências de perspectiva são diversas do sistema referencial do ambiente do leitor e são reguladas pela “estrutura de tema e de horizonte”, fórmula de Iser²⁸¹. Essa estrutura regula sobretudo a realização do leitor diante do texto com suas perspectivas entrelaçadas. Não conseguindo visualizar todas essas perspectivas simultaneamente, no ato da leitura, a cada segmento das perspectivas o leitor transforma cada representação em tema, constituindo, assim, um processo em que o tema se coloca em primeiro plano em relação ao horizonte, que, por sua vez, provoca sua reação e se constitui a partir dos segmentos transformados em tema nos atos anteriores da realização. Com isso, Iser formula o sistema de perspectividade segundo o qual se delineia a regra central para a combinação de estratégias textuais. Isso implica algumas consequências, entre as quais, que a estrutura de tema e horizonte organiza a relação entre texto e leitor, abrindo acesso a este para o não-familiar selecionado pelo autor e fixado como horizonte e início do processo para entrar em contato com a perspectiva que o autor tem do mundo. Dessa forma, o leitor oscila entre “as perspectivas de representação do texto”, alternando-se seu ponto de vista de tema a horizonte. Daí decorre que os segmentos de perspectivas “à medida que se revelam perante os outros, não se apresentam enquanto tais, mas sempre no espelho da observação recíproca”²⁸². Assim, a estrutura do tema e horizonte constitui-se, antes de tudo, de uma estrutura de atividade da imaginação.

Dentre as modalizações da estrutura de tema e horizonte apresentadas por Iser, pode-se destacar, para *A Paixão segundo G.H.*, a que denomina de “gradual e serial”. O autor se utiliza dos elementos tradicionais da narrativa, como as personagens e a hierarquia que se apresenta entre elas, para ilustrá-la. Por essa estrutura, personagens principais e secundárias têm a mesma função, que é a de evocar uma pluralidade de sistemas de referências para que se apresente a natureza problemática das normas selecionadas a serem representadas como horizonte. Nessa estrutura, as personagens se confundem com a representação das normas, iniciando-se, desse modo, uma diluição da orientação central no texto. A subordinação e a hierarquia desaparecem, substituídas por múltiplas relações graduais entre os protagonistas do romance, que gradualmente se intensificam. Ocorre uma perda de orientação que, segundo

²⁸¹ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 180.

²⁸² *Ibid.*, p.182.

Iser, pode ser compensada “pela atualização de atitudes, que resultam dos hábitos do leitor”²⁸³.

Em consonância com essa perspectiva, no romance de Clarice Lispector inicialmente se põe em cena um eco da tradição narrativa, no que tange à hierarquia existente entre personagens principais e secundários que, no entanto, vai se diluindo no avanço do relato. G.H. é protagonista da própria experiência, cuja principal constituição se manifesta nos processos de alteridade, que se iniciam pela empregada Janair, cuja representação se dá pela ausência. Mesmo assim, no espelhamento que se sucede, Janair começa a constituir a perspectiva do outro, implícito em toda a estrutura da obra. A partir de Janair, a barata constitui nova perspectiva de alteridade e, em ambas, a necessidade do envolvimento e atualização do leitor se evidencia. O processo que se desenvolve nessa estrutura não se potencializa com a total redução das subordinações hierárquicas, tal qual Iser aponta na obra de James Joyce. Em *A Paixão segundo G.H.*, manifesta-se a técnica segmentada pela qual a perspectiva muda de um trecho a outro, sem, contudo, haver perda total de orientação, justamente por causa da interlocução com o leitor, que a todo momento é convocado a participar dessa estrutura. O leitor não é obrigado, como em Joyce, a descobrir por si mesmo a origem perspectivística e as possíveis relações de cada frase do texto, pois a narradora oscila entre a forma e a dissolução da forma. Entretanto, é obrigado à atualização proposta por Iser, da qual decorre uma estabilização temporária, logo novamente sacudida pela narradora.

Com Umberto Eco, Iser defende que, se considerarmos a existência de uma estrutura final, ela não pode ser definida e, caso o seja, não é a estrutura final, uma vez que a estrutura final “é aquela que – oculta e incaptável e não estruturada – produz novos fenômenos”²⁸⁴. Iser utiliza essa ideia de Umberto Eco em sua discussão sobre norma e desvio, propondo que os desvios podem abranger “a violação da norma e do cânone até a extinção do valor do familiar”²⁸⁵, aumentando desse modo o potencial semântico do texto manifestado como tensão. Nesse processo, a violação atrai a atenção sobre si mesma e, com seu aumento gradual, deve encontrar um lugar de escape diferente daquele que a produziu, o que implica o receptor, cujas disposições balizam a qualidade do discurso artístico. Em consonância com essa proposta, a estrutura narrativa de *A Paixão segundo G.H.*, quando monológica, subverte radicalmente as combinações de signos, geralmente em formas metafóricas insólitas,

²⁸³ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 190.

²⁸⁴ Umberto Eco, apud Wolfgang Iser, p. 164.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.164.

inovando a estrutura da ficção intimista ao ultrapassar o nível psicológico e atingir a tensão metafísica:

Olhei para o teto com olhos pesados.
Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito – um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, 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. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim.²⁸⁶

Essa transposição se faz em gradação crescente, com as repetições do objeto destacado na mininarrativa – no caso, em torno da palavra “grito” – que reverbera e a cada repetição ganha novas referências contextuais de sentido que progridem juntamente com a tensão iniciada. Como no conto “O ovo e a galinha”, de um tom apaziguado e reflexivo passa a um ritmo febril que beira o alucinatório, de trecho em trecho, retomando a palavra ao longo de cadeias de significantes. Contudo, ao chegar à tensão metafísica, a narradora invoca o leitor:

- É que, mão que me sustenta, é que eu, numa experiência que não quero nunca mais, numa experiência pela qual peço perdão a mim mesma, eu estava saindo do meu mundo e entrando no mundo.²⁸⁷

O alvo do recurso vocativo varia ao longo da estrutura, como se verá adiante, mas predominantemente é colocado como âncora à qual a narradora procura se apegar, a fim de não se perder totalmente em sua dissolução, projetando no interlocutor a busca em que se empenha ao longo de toda a narrativa, em forma de explicação para o pensamento recém disposto no texto. Aqui é possível compartilhar a hipótese de “normas de expectativa do leitor”²⁸⁸ de Iser, segundo a qual as convenções sociais e referências literárias são reconhecidas pelos possíveis leitores e indicadas como ponto comum no esboço do receptor configurado pelo autor. Contudo, as invocações de G.H. ao seu receptor imaginário implicam

²⁸⁶ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.*. RJ, Rocco, 1998, p. 63.

²⁸⁷ Linspector, 1998, op. cit. p. 63.

²⁸⁸ Iser, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. SP, ed. 34, 1996, p. 165.

novas questões, esboçando o caminho que leva a um aprofundamento cujo destino final não se define, violando essa expectativa do leitor da forma realista. A narradora justamente o invoca e, sugerindo a princípio que o que se seguirá pode levá-lo a uma elucidação, envolve-o uma vez mais, aprisionando-o na teia de significações que vai constituindo em torno dele. Esse processo é constante na obra. O tom dramático ora se intensifica, ora se ameniza, de acordo com a tensão que se desdobra, estratégia que mantém o leitor em alerta, sem libertá-lo da teia de enunciados que vão se desenvolvendo nesse ritmo inusitado, donde decorre, inclusive, a interpretação psicanalítica do narrador sádico. É dessa forma que a narradora de *A paixão segundo G.H.* descarrega no receptor a tensão, criando sua relação com ele. Para tanto, invoca-o, ao longo do texto, de maneiras diversas, porém formando alguns padrões diluídos pela sua estrutura aparentemente irregular e fragmentada, o que será analisado adiante.

Dessa forma, o caminho esboçado para o leitor pela narradora constitui-se de forma tortuosa, em que se adverte a necessidade de repensar antigas relações convencionais. A grande peculiaridade desse processo se manifesta na linguagem, que, passo a passo, constrói o caminho e ao mesmo tempo o desconstrói, assim como faz com o sujeito moderno, seus valores e referências, antes aparentemente tão solidificados e acomodados em uma estrutura predeterminada. O leitor é convidado, desde a observação assinada pela autora no início do romance, a abandonar relações já estabelecidas –ela se refere a desejáveis leitores de “alma já formada” – configurando, portanto, uma primeira forma de contato com o leitor. Ao longo da narrativa, o leitor implícito é configurado à medida que se esboçam as orientações. Numerosas vezes é invocado, porém de maneira diversa, o que manifesta justamente sua própria dissolução, que ocorre com a dissolução da narradora, de sua própria experiência, da linguagem que a constrói e da realidade, a todo momento colocada em questão e, mormente, delegada à responsabilidade da atualização do leitor.

As primeiras menções a esse leitor se fazem pelo ato de fingimento que Hansen observou em Rosa, porém de maneira completamente explicitada pela narradora:

Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém.

Mas 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.²⁸⁹

A relação do sentido, que é posto como uma obrigação a ser considerada no relato da experiência, com o fato de “fingir” escrever para alguém pode indicar, em consonância com as estratégias definidas por Iser, uma alusão a um contexto de referência predeterminado que, no entanto, a narradora quer negar. Logo em seguida, G.H. diz que precisará de coragem para “ir falando para o nada e o ninguém”, como “uma criança pensa para o nada”. Ou seja, ela esboça um caminho despojado das referências que ela citará e problematizará por toda a narrativa, sejam essas as normas, a tradição literária, advertindo o leitor de que ancorar-se nesse sistema em que, antes da experiência, ela cabia, focalizando a busca com o sentido, pode pôr em risco a própria experiência. Entretanto, despojando-se, também se corre o risco de “ser esmagado”²⁹⁰. Ou seja, a narradora critica a representação na própria representação, à medida que, de uma maneira ou de outra, a representação será manifestada, decorrendo desse fato o dilema existencial que envolve a linguagem. Assim, orienta o leitor a constantemente acompanhá-la nessa tentativa de desconstrução, já que aponta para algo imanente à realidade material da forma.

Escuta, vou ter que falar porque não sei o que fazer de ter vivido. Pior ainda: não quero o que vi. O que vi arrebenta a minha vida diária. Desculpa eu te dar isto, eu bem queria ter visto coisa melhor. Toma o que vi, livra-me de minha inútil visão, e de meu pecado inútil.²⁹¹

A forma do imperativo que inicia esse enunciado remete, predominantemente, à questão do sentido. Ora a narradora reitera a ideia de que não sabe o que viveu, ora promete, caso o interlocutor atenda a seus pedidos, uma possibilidade de compreensão. Ainda há casos em que, em seus imperativos, G.H. pede a seu interlocutor que compreenda por ela:

- Adivinha-me, adivinha-me porque faz frio, perder os invólucros de lagosta faz frio. Esquentame com a tua adivinhação em mim,

²⁸⁹ Clarice Lispector. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 15.

²⁹⁰ Lispector, 1998, loc. cit.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

compreenda-me porque eu não estou me
compreendendo.²⁹²

Vale destacar a alteridade em forma de processo de fusão destacando-se como potencialização do espelhamento que se manifesta nessa relação narrador-interlocutor. Em todas essas ocorrências, menciona-se o sentido, a compreensão, de maneira a manter estabilizada uma ainda tênue relação com as antigas referências. Mas essa estabilização, representada nesse tom dialógico em que os pronomes de primeira pessoa (eu, me, mim) ao mesmo tempo manifestam a necessidade da própria narradora que, por sua vez, indica ao leitor o que os dois devem fazer juntos para não se perderem na travessia. Os imperativos que predominantemente remetem à questão do sentido funcionam como digressões necessárias à narradora e ao leitor, a fim de que a forma do relato, ao ser dissolvida, simultaneamente se formalize de maneira frágil, pois logo o discurso é repleto de outras perspectivas que remetem ao abismo para o qual a personagem caminha. Dessa forma, G.H. seduz o leitor com a promessa de elucidação, que nunca se cumpre, já que, para ela, elucidação significaria representar por meio de uma forma a experiência constantemente figurada como irrepresentável e até mesmo relativizada em sua existência real.

Esse processo é recorrente nas unidades narrativas em que a narradora se dirige ao interlocutor por meio de imperativos, em discurso direto, ora com as marcas gráficas do travessão, ora em meio a um parágrafo, de forma desavisada. Apenas em um desses registros, G.H. não dirige seus imperativos ao interlocutor “tu”:

... “juro, farei tudo o que quiserem!

Mas não me deixem presa no quarto da barata porque
uma coisa enorme vai me acontecer, eu não quero as
outras espécies! Só quero as pessoas”.²⁹³

Vale destacar a utilização de aspas neste trecho, concomitantemente ao uso inesperado da terceira pessoa do plural. Como em uma explosão momentânea do desejo de voltar à antiga organização, a linguagem criteriosamente acompanha a narradora e simultaneamente projeta-se nessa gradual impersonalização. Se G.H. se descreve como sendo “aspas de si mesma” antes da experiência, ou seja, representação que sofreu uma dissolução na experiência com a barata, o caminho para ela é penoso e desconhecido, impondo

²⁹² Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.115.

²⁹³ *Ibid.*, p. 95.

obstáculos que constantemente lhe provocam o desejo de recuar. O confronto com a barata, momento em que se intensificam as oscilações da tensão, aparece como decisivo nesse aspecto. Daí decorre o momentâneo abandono do “tu” interlocutor por parte da narradora, que parece configurar também o abandono de seu projeto de existência e da continuidade no árduo caminho por onde levava seu interlocutor. No entanto, logo em seguida, como ocorre ao longo de toda a narrativa, G.H. retrocede e retoma o caminho, que esboça e apaga diante de seu interlocutor.

Uma vez retomado, a narradora volta com seus imperativos dirigidos ao “tu”, primeiro pedindo a ele que não a abandone, depois, mais uma vez, colocando em questão a realidade:

- Dá-me tua mão. Porque não sei mais o que estou falando. Acho que inventei tudo, nada disso existiu! Mas se inventei o que ontem me aconteceu – quem garante que também não inventei toda a minha vida anterior a ontem? ²⁹⁴

A narradora relativiza a concretude da experiência relacionando-a com toda a sua vida anterior a ela, o que induz o interlocutor a também relativizar o contexto comum de referências que lhes são familiares, posto no início do romance como o ponto de contato com ele. Nesse processo, a narradora orienta o interlocutor a posicionar-se na marca que indica, a fim de abrir caminho para o devir do não-familiar. Ainda antes de enveredar por ele, prepara seu interlocutor:

- Sei que é ruim segurar minha mão. É sempre ruim ficar sem ar nessa mina desabada para onde eu te trouxe sem piedade por ti, mas por piedade por mim. Mas juro que te tirarei ainda vivo daqui – nem que eu minta, nem que eu minta o que meus olhos viram. ²⁹⁵

Essa interlocução é repleta de promessa e de sedução, embora também ocorra a mesma colocação do dilema, processo que se repete em todo o caminho esboçado pela

²⁹⁴ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 97.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 99.

narradora. A possibilidade de salvação do interlocutor está estritamente relacionada ao fato de que pode perder o que a narradora pretende contar.

Na série de sequências em que ocorre a interlocução, além dos imperativos em discurso direto, predominam os vocativos. Essas formas começam a aparecer na interlocução com o “tu” destinatário, principalmente a partir do momento em que a narradora o cria como um alguém imaginário a quem quer dar o que viveu, uma vez que não deseja ficar com a experiência:

Estou tão assustada que só poderei
aceitar que me perdi se imaginar que alguém me está
dando a mão.

Dar a mão a alguém foi o que sempre
esperei da alegria. Muitas vezes antes de adormecer –
nessa pequena luta por não perder a consciência e entrar
no mundo maior – muitas vezes, antes de ter a coragem
de ir para a grandeza do sono, finjo que alguém está me
dando a mão e então vou, vou para a enorme ausência
de forma que é o sono.²⁹⁶

A partir desse ponto, a narradora inicia os vocativos “Mão que seguro...”, “Mão que me sustenta...”²⁹⁷, explicitando o desejo de dar a essa mão o que viveu. A isso acrescenta-se seu discurso reiterado, em referência a essa mão que serve como apoio para que não mergulhe de vez no relato da experiência, manifestando o cuidado do passo a passo nessa condução sempre angustiadamente oscilante. A partir da invenção dessa mão explicitamente criada pela necessidade de fingimento da narradora, decorre o tratamento ao “tu” interlocutor. Ela mesma explica a ele – “a mão decepada”²⁹⁸ – a sua criação, que é decepada, pois se diz incapaz de imaginar um rosto, uma expressão, ou mesmo uma pessoa inteira, uma vez que ela mesma não é inteira. Dessa maneira, reiterando essa imagem, o interlocutor, além de servir como apoio, também será conduzido pela narradora pelo caminho tortuoso de sua experiência. Ele deverá deixar-se ser conduzido, pedido que se repete nas formas em que se dirige a ele, sendo esse o esboço mais claro de instrução que se configura no romance. No entanto, os vocativos que se referem à mão são menos recorrentes do que outras formas.

²⁹⁶ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 18-19.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 57 e 63.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 18;

Embora se repitam em um padrão que varia entre “meu amor” e “Mãe”, “minha mãe”, os vocativos surgem pontualmente em forma de outros nomes, como “Meu Deus”, “doutor” e “barata”. Os vocativos em forma de “meu amor” predominam, todavia, não é sempre que se aplicam à mesma interlocução. Na maioria das vezes, sugerem o “tu”, dono da mão decepada; mas também sugerem uma personagem ausente, que fez parte da vida cotidiana da narradora; outras vezes, quando sugerem nomear o “tu” interlocutor, confundem-se com o que G.H. chama de “Deus” em seu monólogo.

As interlocuções na forma do vocativo “meu amor” manifestam de modo queixoso o descuido de tentar organizar a forma que a narradora evita dar àquilo que viveu, funcionando como um alerta para que retome o caminho esboçado da desorientação. É a única possível, segundo G.H., para que a experiência de fato tenha acontecido. Assim, ainda segurando sua mão, G.H. interpela seu interlocutor imaginário, como que a também alertá-lo a que não organize, impondo o risco de se perder a vivência a que se dispôs e para a qual conduz o “tu” imaginário.

Ao vocativo “meu amor”, que sugere a interlocução com uma personagem ausente, segue-se o que parece configurar lembranças da narradora:

- Ah, lembrei-me de ti, que é o mais antigo de minha memória. Revejo-te unindo os fios elétricos para consertar a tomada de luz, cuidando o polo positivo e negativo, e tratando as coisas com delicadeza.

(...)

- Tu eras a pessoa mais antiga que eu jamais conheci. Eras a monotonia de meu amor eterno e eu não sabia. Eu tinha por ti o tédio que sinto nos feriados.²⁹⁹

Essa intervenção explicita uma abertura no constante tom dialógico com que a narradora interpela o “tu” e, embora pareça claro que não mais se dirige à mão decepada, as reminiscências dessa lembrança remetem a uma descrição idílica de um contexto tão familiar e engessado que, no entanto, logo se desfaz pela ameaça do desejo de beleza, que ela equipara à dor perante a experiência. Esta, alerta G.H., alterou em sua consciência o conceito de beleza, que antes era “um engodo suave, era o modo como eu, fraca e respeitosa, enfeitava a coisa

²⁹⁹ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.156.

para tolerar-lhe núcleo”³⁰⁰. Assim, pode-se considerar ainda essa intervenção diversa em sua interpelação do “tu”, que faz uma representação do simulacro familiar dos valores burgueses. Essa representação, em seguida, desmorona de modo radical, violento:

Mas agora meu mundo é o da coisa que antes eu chamava de feia ou monótona – e que já não me é feia nem monótona. Passei a roer a terra e pelo comer o chão, e passei a ter orgia nisso, e por sentir com horror moral que a terra roída por mim também sentia prazer. Minha orgia na verdade vinha do meu puritanismo: o prazer me ofendia, e da ofensa eu fazia prazer maior.³⁰¹

Já com a barata esmagada na porta do armário, G.H interpela o “tu imaginário”, indicando a transformação pela qual ela e ele passaram, invocando-o:

Meu Deus, dá-me o que fizeste. Ou já deste? e sou eu que eu não posso dar o passo que me dará o que já fizeste? O que fizeste sou eu? e não consigo dar o passo para mim, mim que és Coisa e Tu. Dá-me o que és em mim.³⁰²

Essa invocação remete à fusão em que se diluíram a narradora, seu interlocutor e o Deus nomeado pelo vocativo. A combinação inusitada dos pronomes “eu” e “tu” e de suas formas oblíquas aponta as novas referências momentaneamente dadas pelas quais o interlocutor – que agora era o Deus e G.H. e neles se realizava como sendo o que havia feito dela e dele mesmo – deve se posicionar. Concomitante a esse novo ponto de vista pelo qual a narradora esboça um caminho orientado pela perspectiva de fusão, a linguagem que a constrói também procura fundir os três elementos.

Os vocativos em forma de “Mãe”, ou “minha mãe”, reverberam em tom de súplica em gradação crescente, até culminarem na oração, ponto máximo da narração, em que se apresenta a tensão do confronto com a barata. As formas como a narradora se dirige a esse destinatário nomeado por esses vocativos remetem à configuração da paródia da reza cristã,

³⁰⁰ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.157.

³⁰¹ Linspector, 1998, loc. cit.

³⁰² *Ibid.*, p. 139.

culminando em “...bendita sois vós entre as baratas, agora e na hora desta tua minha morte, barata e joia”³⁰³. Aqui se explicita o abandono do “tu” interlocutor recorrente. As súplicas gradualmente intensificadas dirigem-se a esse novo interlocutor, configurando a perspectiva anterior à fusão que se processaria entre ele, o outro interlocutor e a narradora. No capítulo seguinte, porém, G.H. volta a interpelar o “tu”, a mão condutora e conduzida.

Esse mapeamento das formas que se apresentam na interlocução de G.H. demonstra que, embora algumas predominem, não são definidas de maneira a configurar uma estrutura determinada de interlocução. Além disso, as variações são significativas, à medida que se relacionam predominantemente ao desejo de retorno de G.H. às antigas referências que lhe dão a sensação de segurança. Quer representem esse desejo, quer abram lacunas preenchidas por lembranças da sua vida anterior à experiência, pode-se verificar nessas pontuais fraturas do padrão linear, além do recurso de instruir o leitor a não seguir pelo caminho representado e logo desconstruído, orientações diretas, mas constituídas de maneira difusa, fragmentada, como indício de que o receptor deve realizar sua atualização de modo cuidadoso, passo a passo, acompanhando o ritmo da narradora. A instrução mais precisa que decorre dessa condução por esse caminho esboçado, que se desconstrói diante do leitor implícito antes ou depois de ter passado por ele, é a de que tudo o que é recebido deve ser processado cuidadosamente para que nada se perca. Além disso, o repertório comum que se apresenta entre leitor e narradora é constantemente relativizado: as memórias do cotidiano, a realidade exterior de onde pretensamente elas vêm, culminando na tensão metafísica que oscila entre o início e seu auge. Simultaneamente, a linguagem que constrói esse processo é relativizada e questionada, subvertendo-se em combinações que oscilam entre a norma e o desvio, até culminar nos paradoxos desestabilizantes, levando o leitor a repensar suas referências e a tradição literária. Dessa maneira, a cada interpelação do “tu” do receptor imaginário, Clarice Lispector critica a representação de forma radical, por intermédio desse esgotamento que se processa a cada frase que forma os parágrafos, trechos e as mini-narrativas.

Vale ainda mencionar que o tom dialógico predominante apresenta-se na forma de numerosas frases interrogativas:

Sentiria ela em si algo equivalente
daquilo que meu olhar via nela? Até que ponto
aproveitava a si mesma e aproveitava do que era? Pelo

³⁰³ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 94.

menos de algum modo indireto, saberia ela que andava de rojo? Ou andar de rojo não é coisa que a gente mesma saiba que está fazendo? Que sabia eu daquilo que obviamente viam em mim?³⁰⁴

Essas intervenções são postas sem nenhuma referência de interlocutor como perguntas que G.H. faz no fluxo de suas reflexões, predominantemente no final delas: “Só tive as facilidades dos dons, e não o espanto das vocações – é isso?”³⁰⁵. Em alguns pontos, sugerem uma autorreflexão; noutros, a interpelação de alguém, mas não evidenciam o seu direcionamento ao “tu” interlocutor explicitamente inventado pela narradora, tampouco configuram perguntas à espera de uma resposta, parecem funcionar mais como uma afirmação subvertida em forma de pergunta. Por outro lado, com essa ausência de resposta definida, pois o fluxo da narrativa continua, fazendo as questões reverberar no texto, pode-se definir o ato dessa escrita de maneira semelhante às outras estratégias aqui descritas, ou seja, uma forma diversa de orientação. As questões, aparentemente sem pretensão de resposta, constituem mais uma estruturação das indeterminações que estimulam o leitor à atualização proposta por Iser. Esse procedimento modela todas as formas de interlocução aqui apresentadas, uma vez que são configuradas desse modo irregular, com as sutis alterações que sugerem outros interlocutores.

³⁰⁴ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p.93.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

Considerações finais

Ao ser publicado na década de 1960, *A Paixão segundo G.H.* motivou numerosas e enriquecedoras interpretações que, conforme a fortuna crítica aqui apresentada, caracterizam o romance como experiência de fusão de sujeito de enunciação, leitor e linguagem, tratados de perspectivas filosóficas, psicanalíticas, sociais, religiosas etc.. Este trabalho compartilha essas leituras e converge para elas, à medida que procurou investigar as técnicas literárias do experimentalismo da linguagem de Clarice Lispector que possibilitam tamanha riqueza e variedade de leituras.

Assim, com as teorias do efeito estético de Iser, o levantamento das interlocuções da narradora com seu leitor implícito indica que o texto abre seus vazios estruturais de maneira que orientam preenchimentos baseados no contexto de cada época em que a crítica se expressou e nos respectivos contextos de referência teórica e política em que se construíram as leituras. A diluição da forma realista e reificada que acomoda o sujeito burguês do século XX alcança, como se viu, inclusive o leitor implícito que, pela maneira difusa e fragmentada como é constituído, é também mais um sujeito fragmentado e diluído, em pleno processo de desmoronamento. À medida que a narradora avança pelo processo de diluição, orienta seu interlocutor a fazê-lo juntamente com ela, a fim de que participe da fusão que resulta no neutro, aquém- além da linguagem.

Ao mesmo tempo, considerando-se o aspecto humanizador do projeto literário modernista, seu destinatário é conduzido pela travessia na qual a narradora lhe impõe questionamentos de diversas ordens. À medida que o instrui a preencher os vazios, humaniza-o, já que a travessia implica a desconstrução que relativiza o simulacro insistentemente. A leitura constitui-se de um processo contínuo em que a poética de Clarice Lispector põe seu objeto em constante movimento e, ao mesmo tempo, não o define explicitamente para seu destinatário. Nesse processo, as camadas sedimentadas do sujeito burguês alienado dificilmente resistem e dissolvem-se, para que o sujeito desmoronado se revele e se reconheça, assim como fez G.H., sejam quais forem as suas referências contextuais de atualização.

A narradora, ao final de seu relato, retorna ao seu invólucro, deixando claro que, em vez de considerar a natureza de sua experiência como um evento extraordinário de transformação, apresenta-a para seu interlocutor como vivência que nada transforma, nem modifica, como vivência apenas vinda de “um desejo de descontinuidade e de interrupção, o desejo de uma anomalia”. G.H. explica que ocorre o equívoco de se chamar de *milagre* a

anomalia e que ela mesma “chamava de milagre exatamente o momento em que o verdadeiro milagre contínuo do processo se interrompia”³⁰⁶. Dessa forma, constrói mais um paradoxo ao minimizar a experiência, chamando de *milagre* a continuidade, após tê-la vivido de forma tão dramática:

O que estou sentindo agora é uma alegria. Através da barata viva estou entendendo que também eu sou o que é vivo. Ser vivo é um estágio muito alto, é alguma coisa que só agora alcancei. É um tal equilíbrio instável que sei que não vou poder ficar sabendo desse equilíbrio por muito tempo – a graça da paixão é curta.³⁰⁷

O estado de “equilíbrio instável” em que se encontra a narradora é o que traz da experiência que em nada mudou sua vida nem o mundo. No entanto, o que define a marca indelével em G.H. é justamente o relato da experiência, é ter dado “a alguém” o que viveu. Aqui, considera-se o acompanhamento de seu leitor implícito na travessia e a linguagem que a construiu – e desconstruiu – em seu projeto literário. Considera-se também o próprio ato da leitura, à medida que o leitor preenche as indeterminações produzidas pela narradora durante o caminho, pois é o momento único em que ocorre o equilíbrio instável **que, como** ela mesma afirma, logo se desfaz, já que a literatura, de acordo com Iser, só se realiza no ato da leitura que faz o preenchimento dos vazios. O que causa a experiência de estranhamento na leitura de *A Paixão segundo G.H.*, ao leitor da sociedade burguesa do século XX, pode ser o fato de a narradora conduzi-lo – e o modo como o conduz – pela travessia rumo ao processo de fusão, indicado pela forma difusa e fragmentada como o invoca, além das inesperadas combinações construídas por meio dos pronomes, como já foi analisado. Nesse processo de fusão entre destinatário, linguagem e narradora, G.H. apresenta ao seu interlocutor imaginário as referências do contexto de referências comum aos dois e em seguida o destrói, como a lhe indicar que a estabilidade em que se encontram está sempre ameaçada pela relatividade das coisas do mundo que lateja por debaixo das camadas que os protegem.

Assim, no final de seu relato, G.H. diz ao seu interlocutor:

³⁰⁶ Linspector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 169.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 171.

E agora não estou tomando tua mão para mim. Sou eu quem está te dando a mão.

Agora preciso de tua mão, não para que eu não tenha medo, mas para que tu não tenhas medo. Sei que acreditar em tudo isso será, no começo, a tua grande solidão. Mas chegará o instante em que me darás a mão, não mais por solidão, mas como eu agora: por amor. Como eu, não terás medo de agregar-se à extrema doçura enérgica do Deus. Solidão é ter apenas o destino humano.³⁰⁸

Dessa forma, G.H. orienta uma vez mais seu interlocutor a perceber o vazio estrutural maior que constrói em sua narrativa: o vazio deixado pela própria experiência que se transformou em literatura. Clarice Lispector o conduz ao longo de todo o relato, como a sugerir-lhe um possível sentido no final. Oscilando entre a negação e a promessa, dá-lhe a tarefa de por vezes situá-la ainda no mundo, porque a travessia não há de ser retilínea e regular, livre de desvios. Quando a experiência já foi relatada e seu interlocutor lidou com as indeterminações, G.H. troca de posição com ele e lhe dá a mão, a sugerir que a promessa de sentido se realizou, à medida que seguiu suas instruções e que nada de extraordinário decorreu da experiência. Ou seja, paradoxalmente, a promessa se cumpriu, à medida que o leitor seguiu e continuou a seguir as instruções de despojar-se do sentido dado pela realidade relativizada por ela:

Só que preciso tomar cuidado para não fazer disto mais do que isto, pois senão já não será mais isto. A essência é de uma insipidez pungente.

(...)

Tenho avidez pelo mundo, tenho desejos fortes e definidos, hoje de noite irei dançar e comer, não usarei o vestido azul, mas o preto e branco. Mas ao mesmo tempo não preciso de nada. Não preciso sequer que uma árvore exista. (...) Embora, quanto aos meus desejos, a minhas paixões, a meu contato com uma árvore – eles continuem sendo para mim como uma boca comendo.³⁰⁹

³⁰⁸ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 170.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 173.

O sentido prometido se realizará, à medida que seu interlocutor seguir-lhe as instruções, pois a descoberta maior que ela lhe oferece é a de que a “a esperança e a promessa se cumprem a cada instante”³¹⁰ em que realizar o caminho da experiência, conforme as instruções efetuadas pelos vazios construídos pelas indeterminações que potencializam sentidos. Além disso, o interlocutor de G.H é levado a perceber que a realização não significa um final reconhecível como o sentido realista efetuado pela verossimilhança da representação literária que reproduz verdades prontas. Uma vez que G.H. atenua o impacto da experiência, esvazia de importância o sentido esperado, focalizando a própria experiência como realização dos atos que a narram. O procedimento implica o estranhamento da realidade reificada também do interlocutor. Preencher os vazios deixados na construção do relato que se desconstrói exige que ele considere a possibilidade de o que supõe como “realidade” – seu contexto solidificado de referências – ser dissolvida. Em troca, recebe a marca indelével que só a experiência literária pode oferecer – a “alegria difícil”. Dessa forma, Clarice Lispector faz sua crítica à representação, dissolvendo-lhe a forma realista e criando outras realidades em movimento, por meio da linguagem levada ao limite do uso pela indeterminação.

Disso pode decorrer que a permanência da obra de Clarice Lispector se justifique plenamente em contraponto com a inviabilidade de narrar defendida por Adorno. Se a narração implica também a atualização do leitor, é necessário relacionar o ato de narrar ao ato de ler. Se é correto afirmar, com Iser, que o sentido do que é narrado só se realiza no ato da leitura, obviamente de acordo com os contextos de referência que condicionam e determinam as diversas competências do leitor, a história que G.H. conta não se limita ao fato narrado, mas sempre se renova na leitura de possíveis leitores.

Se hoje às vezes a literatura de Clarice Lispector é lida como texto de auto-ajuda, torna-se possível considerar esse fato como um diagnóstico significativo da situação cultural e política desse leitor. O preenchimento dos profundos vazios críticos é realizado de acordo com a superficialidade da cultura contemporânea em que a reificação se intensificou. Como diz Adorno, pode não haver mais experiências válidas para compartilhar em um mundo dominado pela lógica da mercadoria. Todavia, esse fato não reside no texto, ou em seu desgaste como produto da alta cultura, já que sua estruturação, como convite a uma experiência que envolve a linguagem, valida a própria experiência, por sua vez realizada no ato da leitura. O ato da leitura, contudo, ainda implica outras questões de ordem sociológica,

³¹⁰ Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* RJ, Rocco, 1998, p. 173

política e histórica, que não cabem neste trabalho, e que interferem na experimentação que o autor propõe ao seu destinatário.

Ainda se pode considerar a tradição aristotélica, segundo a qual a poesia se distingue da mera comunicação, pois a objetividade desta contrapõe-se ao “estranhamento” promovido por aquela. Em *A Paixão segundo G.H.*, esse estranhamento é incontestável, conforme se analisou neste trabalho por meio da fortuna crítica que foi examinada. O estranhamento do texto literário se dá pela invenção inusitada construída pela linguagem. Clarice Lispector funde linguagem, sujeito, sentido, e, pela linguagem, obriga seu interlocutor a repensar a ficção literária, levando-o, ao mesmo tempo, a repensar a tradição, a representação e a forma realista nas quais se acomodou, além de reconhecer sua própria diluição como sujeito, agora fragmentado.

Assim, a diferença de seu texto é radical, quando ele é comparado a textos contemporâneos de auto-ajuda, cuja objetividade, que tem em vista a reprodução dos processos sociais dominados pela mercadoria, opõe-se a qualquer tipo de estranhamento. Essa diferença significativa se dá pelo fato de que *A Paixão segundo G.H.* humaniza a experiência da leitura buscando a raiz do sujeito dela na ancestralidade do seu estar-aí, que antecede inclusive sua história. Como literatura que lhe oferece a experiência não necessariamente de fusão com a massa branca da barata, mas, sobretudo, a da fusão com a leitura ativa, que acompanha a construção-desconstrução da narrativa como elaboração “das entranhas”, ainda hoje permanece uma grande obra de arte singular.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. S.P. Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- _____. *Teoria e estética*. Lisboa. Martins Fontes, 1988
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. S.P. Paz e Terra, 2006.
- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.*. S.P., Ateliê Editorial, 2005.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector - com a ponta dos dedos*. S.P. Cia. Das Letras, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses – A Representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. S.P. Ed. Cultrix.
- _____. *Reflexões sobre a arte*. SP, Ática, 1985.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin, conceitos-chave* (org). SP, ed. Contexto, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. SP, Publifolha, 2000.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar da civilização*. RJ, Imago, 2002.
- HANSEN, João Adolfo. *Grande Sertão: Veredas e o ponto de vista avaliativo do autor*. Asas da Palavra (UNAMA), v. 10, 2008, p. 131.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. SP, Ed. 34. 1996
- JAMESON, Fredric. *Marcas do visível*. RJ, Graal, 1995.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. S.P., Ática, 2006.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem*. SP, Ática.
- _____. *O dorso do tigre*. SP, Ed. 3, 2009.
- PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Pânico e desamparo*. SP, Ed. Escuta, 2008.
- PONTIERI, Regina. *Uma poética do olhar*. SP, Ateliê Editorial, 1999.
- SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. SP, AnnaBlume, 2004.
- WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector - A Paixão segundo G.H.* S.P, Ed. Escuta, 1993.
- _____. *Entre passos e rastros*. S.P. Ed. Perspectiva, 2002.