

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**TESE DE DOUTORADO**

**O LEITOR SEGUNDO G.H.**

**Autor:** Emília Amaral

**Orientador:** Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por *Emília Amaral* e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

**COMISSÃO JULGADORA:**

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

**Campinas, SP**

**2001**

**CATALOGAÇÃO NA FONTE ELABORADA PELA BIBLIOTECA  
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP**

Amaral, Emília.  
Am13L O leitor segundo G.H. / Emília Amaral. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2001.

Orientador : Joaquim Brasil Fontes.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade  
de Educação.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977. 2. Literatura. 3. Escritores e  
leitores. 4. Leitura. I. Brasil Fontes, Joaquim. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

## *DEDICATÓRIA*

*Foi o Gilberto Martins quem me ajudou a tornar este trabalho possível. Por isso e porque virou irmão, eu o dedico a ele, além dos outros cinco (dentre aqueles outros, que sabem que também o são): o Alfredo, o Homero Filho, o Walter, a Dinda (que deveria se chamar Helena) e o Lincoln.*

## *AGRADECIMENTOS*

Ao longo desta travessia entre eu e mim através do livro, há duas pessoas a quem devo especial agradecimento. Por terem, de fato, me ajudado nesse desafio de transformar em tese acadêmica uma paixão sem tamanho nem explicação, como são todas elas.

Primeiro, quem interferiu em meu percurso foi o Joaquim Brasil Fontes. Ele tem sido um grande interlocutor desde a banca de meu mestrado, da qual participou com tanta elegância, competência e amizade, que virou amigo mesmo. A ele devo muitas leituras nas quais me atrasei, mas que acabei fazendo. A ele devo muita paciência; até chegar a hora de de fato transformar em vida e em escritura suas aulas, demorou bastante. Eu sempre fui muito inquieta e apaixonada, por isso, na minha pressa, acabo demorando demais a entender algumas coisas. Mas guardo os cadernos com as anotações, guardo no memória e no coração muitos momentos especiais que vivemos juntos, muitas conversas enriquecedoras, muito sentimento de confiança (mais do que o meu, algumas vezes) de que este trabalho, um dia, seria escrito.

A outra pessoa é o Gilberto Figueiredo Martins, com quem entendi a diferença entre estudar Clarice e ser clariceano. Este amigo, que encontrei na USP, leu cada uma das linhas do trabalho, discutiu comigo desde sua estruturação até o formato final. Além disso, ele me inseriu no universo do texto de Clarice, entendido como uma cosmogonia que penetra o selvagem coração da vida a cada livro, cada trecho de crônica, cada entrelinha daquelas que a gente (re) encontra na rua, depois que já parou de estudar. E a rua onde estava a entrelinha escondida vira caminho da alma, que temos percorrido juntos, numa afinidade rara de espírito, de sensibilidade, de camaradagem.

Agradeço, ainda, ao professor Nelson Boralli, a Raquelzinha e ao Gildenir Santos, três amigos com quem pude contar, na realização deste trabalho.

## RESUMO

Este trabalho constitui uma tentativa de contribuir com a leitura de “A Paixão Segundo G.H.”, de Clarice Lispector, explorando como a obra eleger e constrói - pedagogicamente - um tipo de receptor e também um tipo de recepção.

A fim de realizá-lo, de início são privilegiados três aspectos do romance, vistos como portas de entrada para uma análise centrada no tipo de processo de leitura que ele demanda: as “imagens” de leitor e de leitura com as quais opera, as relações de alteridade existentes em seu interior e os movimentos gerais do enredo e da protagonista-narradora, relacionados aos aspectos anteriormente referidos: o jogo eu (G.H.) - outro (barata), que se reduplica no jogo escritor-leitor.

Em seguida, o trabalho enfoca como o romance oscila entre a estrutura monologal e o diálogo, ao mesmo tempo fazendo emergir e ocultando, solicitando e recusando, a “imagem” de leitor que constrói. Estuda, também, aspectos da configuração dialógica do texto, procurando reconhecer alguns dos tipos de discurso que nele se articulam: o retórico, o bíblico, o mítico, o psicanalítico, o filosófico, o poético e o dramático.

Finalmente, há uma discussão sobre o tom de escritura inaugural existente em “A Paixão Segundo G.H.”, que enfatiza o fato de que se trata de uma obra que necessita forjar os próprios conceitos para engendrar-se, e também a análise do momento do surgimento, no texto, do interlocutor de G.H., a fim de aprofundar e concluir a investigação do tema principal: o leitor segundo G.H.

## ABSTRACT

This paper is an attempt to make a contribution to the reading of Clarice Lispector's “A Paixão Segundo G.H.”, exploring, as the masterpiece elects and builds up - pedagogically - a type of receptor and also a type of reception.

In order to achieve that, three aspects of the genre romance are pointed out, and these, on their turn, are seen the main doors for an analysis which is centered on the kind of reading process which it requires: the reader's images and reading on which it functions with, the existing the same and the other relations inside it, and the general movements of the plot and protagonist – narrator, related to aspects previously referred to: the game I (G.H.) - the other (cockroach), which reduplicates in the reader - writer game.

After that, the paper focus on how the novel oscillates between the monologue and dialogue structure, making it simultaneously come out and hide out, requesting and refusing, the reader's image it builds up. The paper also deals with aspects of the dialogic configuration of the text seeking to recognize some of the discourse types which are articulated in it: rhetorical, biblical, mythical, psychoanalytic, philosophical, poetical and dramatic.

Lastly, there is a discussion on the tone of the inaugural writing which appears in the fact that it is a piece of writing which needs to forge its own concepts to engender, and also the analysis of the period it appeared, in the text, from G.H.'s speaker, so as to deepen and conclude the investigation of the main theme: the reader according to G.H.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>OS (DES) CAMINHOS DA FORTUNA CRÍTICA EM TORNO DE “A PAIXÃO SEGUNDO G.H”.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>OS ESTORNINHOS E OS GROUS.....</b>	<b>87</b>
<b>2.1 O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em “A Paixão Segundo G.H”.....</b>	<b>91</b>
<b>2.2 Imagens de alteridade em “A Paixão Segundo G.H”.....</b>	<b>100</b>
<b>2.3 Uma forma que é feita de suas formas opostas.....</b>	<b>104</b>
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>ENTRE O MONÓLOGO E O DIÁLOGO.....</b>	<b>117</b>
<b>3.1 A (re) invenção da escritura.....</b>	<b>137</b>
<b>3.2 Dar a mão a alguém foi o que eu sempre esperei da alegria.....</b>	<b>141</b>
<b>3.3 A explicação de um enigma é a repetição do enigma.....</b>	<b>149</b>
<b>PALAVRAS FINAIS.....</b>	<b>157</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>163</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho não possui introdução, desenvolvimento e conclusão, ou seja, ele não obedece a um esquema de raciocínio “organizado” conforme os padrões acadêmicos. Na verdade, penso que se distancia deles, ao menos no que se refere aos modelos mais rígidos de tese acadêmica.

O que me moveu a escrevê-lo foi um desafio mais pessoal que profissional, uma vez que sempre considerei “A Paixão Segundo G.H.”, de Clarice Lispector, um texto fascinante, mas de difícil análise, de metalinguagem – que não seja redutora – quase impossível. Trata-se, a meu ver, de uma das obras mais complexas e sedutoras de nossa literatura. E, ao mesmo tempo, de uma das obras menos “dizíveis”, menos ancoráveis nos discursos críticos que rastreiam, classificam, denominam e resumem as características principais dos textos etc. Isto pela riqueza de elementos existentes não apenas em “A Paixão Segundo G.H.”, mas em toda a produção da escritora.

Seus textos provocam crescentemente, no Brasil e no exterior, muitos tipos de manifestação entusiasmada e de adesão, seja na linha da reflexão acadêmica propriamente dita, seja como referências para outras expressões criativas, nas mais variadas linguagens. Entretanto, na escola há certo receio de ler os textos clariceanos. “A Paixão Segundo G.H.”, por exemplo, é um romance do qual pouco se ousa falar, inclusive nas Faculdades de Letras.

Nesse contexto, meu trabalho constitui uma tentativa de contribuir com a leitura desse texto, explorando exatamente o que ele me parece “ensinar” sobre o leitor e a leitura. Assim, faço algumas reflexões que procuram privilegiar como “A Paixão Segundo G.H.” elege e constrói – a meu ver pedagogicamente – um tipo de receptor e também um tipo de recepção.

Para estudar este tema, e ao mesmo tempo articulá-lo com outros que me desafiam há muito anos, como leitora insistente e apaixonada do romance, dividi meu trabalho em três capítulos, cujos conteúdos principais passo a expor.

O capítulo 1, intitulado “Os (des) caminhos da crítica literária em torno de PSGH”, é dedicado especificamente à recepção crítica da obra. Nele procuro dialogar com alguns textos fundamentais da extensa fortuna crítica sobre a produção da escritora, privilegiando textos e leituras que direta ou indiretamente iluminam meu tema principal: o modo como PSGH cria uma “imagem” de leitor e os sentidos desta criação para uma eventual contribuição para a compreensão da obra. Ao mesmo tempo, privilegio opiniões bastante divergentes, as quais revelam o “choque” que “A Paixão Segundo G.H.”, desde sua publicação, provoca nos discursos que se propõem a definir-lhe os elementos estruturadores.

No capítulo 2 inicio minha leitura do romance, privilegiando quatro aspectos que me parecem fundamentais como portas de entrada, como preparação de terreno para uma análise centrada no tipo de processo de leitura que ele me parece demandar.

A primeira - “Os estorninhos e os groux” - trata de “imagens” de leitor e de leitura com as quais o texto me parece operar, enquanto a segunda - “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em PSGH” - enfoca o tipo de escrita que caracteriza o romance e o tipo de relação que essa escrita estabelece com o leitor. A terceira - “Imagens de alteridade em PSGH” - dedica-se às relações de alteridade existentes no interior do romance, procurando verificar a forma como nele o outro sempre aparece como condição indefectível de reconhecimento do mesmo. A quarta, por sua vez, intitula-se “Uma forma que é feita de suas formas opostas”. Nela estudo os movimentos gerais do enredo e da protagonista, que também é a narradora, a fim de relacioná-los aos aspectos anteriormente referidos: o jogo eu (G.H.) - outro (barata), que se reduplica no jogo escritor-leitor.

O capítulo três também divide-se em quatro partes. Na primeira - “Entre o monólogo e o diálogo” - enfoco como “A Paixão Segundo G.H.” oscila entre a estrutura monológica e o diálogo, ao mesmo tempo fazendo emergir e ocultando, solicitando a recusando, a “imagem” de leitor que constrói e que explicita por meio da figura do interlocutor de G.H. Além disso, estudo aspectos da configuração dialógica do texto, procurando reconhecer alguns dos tipos de discurso que nele

se articulam: o retórico, o bíblico, o mítico, o psicanalítico, o filosófico, o poético e o dramático.

Na segunda parte - “A (re) invenção da escritura” - discuto o romance do ponto de vista de seu tom de escritura inaugural, de obra que necessita forjar os próprios conceitos, para engendrar-se. Em seguida - “Dar a mão a alguém foi sempre o que esperei da alegria” - analiso o momento do surgimento, no texto, do interlocutor de G.H., procurando aprofundar a investigação de meu tema principal: o leitor. Finalmente, em “A explicação de um enigma é a repetição do enigma”, reúno e procuro relacionar alguns dos elementos levantados ao longo de todo o trabalho, a fim de voltar às considerações mais gerais, nas quais me detive no capítulo 2, à luz do que foi possível perceber por meio da análise do capítulo inicial de “A Paixão Segundo G.H.”

No espaço intitulado “Palavras Finais”, optei por deixar registrado um pouco do que senti ao longo deste trabalho; um pouco do que me vinha à mente e ao coração, depois das horas de estudo, enquanto o sono não chegava e a experiência de leitura de uma obra como esta se traduzia por meio de palavras de vida. É quando a gente, meio sem perceber, descobre que virou um Leitor Segundo G.H.



## CAPÍTULO 1

### OS (DES) CAMINHOS DA CRÍTICA LITERÁRIA EM TORNO DE “A PAIXÃO SEGUNDO G.H”., DE CLARICE LISPECTOR

*E*stou entrando num campo onde raramente me atrevo a entrar pois já pertence à crítica. Mas é que me surpreende um pouco a discussão sobre se um romance é ou não romance. No entanto as mesmas pessoas que não o classificam de romance falam de seus personagens, discutem seus motivos, analisam suas soluções como possíveis ou não, aderem ou não aos sentimentos e pensamentos dos personagens. O que é ficção? É, em suma, suponho, a criação de seres e acontecimentos que não existiram realmente mas de tal modo poderiam existir que se tornam vivos. Mas que o livro obedeça a uma determinada forma de romance – sem nenhuma irritação, je m'en fiche. Sei que o romance se faria muito mais romance de concepção clássica se eu o tornasse mais atraente, com a descrição de algumas das coisas que emolduram uma vida, um romance, um personagem, etc. Mas exatamente o que não quero é a moldura. Tornar um livro atraente é um truque perfeitamente legítimo. Prefiro, no entanto, escrever com o mínimo de truques. Para minhas leituras prefiro o atraente, pois me cansa menos, exige menos de mim como leitora, pede pouco de mim como participação íntima. Mas para escrever quero prescindir de tudo o que eu puder prescindir: para quem escreve, esta experiência vale a pena.

*Por que não ficção, apenas por não contar uma série de fatos constituindo um enredo? Por que não ficção? Não é autobiográfico nem é biográfico, e todos os pensamentos e emoções estão ligados a personagens que no livro em questão pensam e se comovem. E se uso esse ou aquele material como elemento de ficção, isto é um problema exclusivamente meu. Admito que desse livro se diga como se diz às vezes de pessoas: ‘Mas que vida! Mal se pode chamar de vida’.*

*Em romances, onde a trajetória interior do personagem mal é abordada, o romance recebe o nome de social ou de aventuras ou do que quiserem. Que para*

*o outro tipo de romance se dê um outro epíteto, chamando-o de ‘romance de...’  
Enfim, problema apenas de classificação.*

*Mas é claro que A Paixão Segundo G. H. é um romance”<sup>1</sup>.*

Observando a já “caudalosa” fortuna crítica da obra de Clarice Lispector, é possível identificar três grandes vertentes da tradição crítica que englobam o conjunto da produção da escritora, classificando-as, de acordo com seu enfoque teórico principal, como crítica feminista, crítica psicanalítica e crítica centrada na obra enquanto reflexão sobre a linguagem. Desta última vertente fazem parte as já clássicas abordagens filosóficas e as propriamente “literárias”.

Neste capítulo de abertura de meu trabalho, dedicado especificamente à recepção crítica de PSGH<sup>2</sup>, pretendo deter-me no assunto, embora não seja meu objetivo elaborar um estudo completo sobre a extensa metalinguagem publicada a respeito desta que é uma das obras de Clarice mais examinadas pela crítica, não apenas no nível nacional<sup>3</sup>.

Na verdade, gostaria de dialogar com alguns textos fundamentais constitutivos desse corpus, visando certos aspectos do romance que estão ligados direta ou indiretamente ao meu tema principal: o modo como PSGH cria uma “imagem” de leitor e os sentidos desta criação para uma eventual contribuição para a compreensão da obra. Ao mesmo tempo, os aspectos a que me refiro, por enquanto de modo genérico, interessam-me na medida em que têm suscitado considerações curiosamente conflitantes e, por isso, reveladoras do “choque” que PSGH, ainda hoje, parece provocar nos discursos que se propõem a “dar conta” de sua complexidade.

De início, creio ser possível afirmar que a publicação de PSGH, em 1964, “renovou” o impacto provocado na crítica pelo romance de estréia de Clarice Lispector, “Perto do Coração Selvagem”, de 1943. Vejamos sucintamente o

---

<sup>1</sup> LISPECTOR (1999: 270 - 271)

<sup>2</sup> Ao longo deste trabalho, usarei a forma abreviada – PSGH – para me referir à obra em questão.

<sup>3</sup> Como sabemos, os livros de Clarice Lispector têm sido traduzidos em várias línguas, crescentemente despertando o interesse da crítica estrangeira, da qual destaco os nomes de Claire Varin (Canadá), Hélène Cixous (França) e Earl Fitz (EUA).

percurso entre uma obra e outra, a fim de contextualizar tal afirmação e alguns de seus desdobramentos relevantes para a articulação deste trabalho.

No final de 1943, ao destacar o recém-publicado “Perto do Coração Selvagem” como “tentativa impressionante para levar nossa língua canhestra a um pensamento cheio de mistério”, Antonio Candido<sup>4</sup> enfatizou, na escritora estreada, “a capacidade de fazer da língua um instrumento de pesquisa e descoberta”, o que a contrastava com o “conformismo estilístico” de nossos escritores de língua portuguesa.

As afirmações do crítico sobre a ficção de Clarice como “instrumento real do espírito”, como criadora de “imagens novas, novos torneios, associações, diferentes das comuns e mais fundamente sentidas”, dotando a língua do “mesmo caráter dramático que o trecho”, instituem uma linhagem crítica que de certo modo reconhece o caráter de “obra de exceção”, de “nobre realização”, de “performance da melhor qualidade”, particularmente de “Perto do Coração Selvagem”, mas que se estenderia, não sem vozes dissonantes, a outras produções da escritora.

Este tom elogioso e ao mesmo tempo consciente da já mencionada “trágica solidão de Clarice Lispector em nossas letras modernas”<sup>5</sup>, é retomado por Sérgio Milliet<sup>6</sup>, que, num texto de janeiro de 1944, enfatiza a “alegria da descoberta” da jovem escritora, cujo romance o “enche de satisfação”, pelo “estilo nu”, pela “linguagem pessoal, de boa carnação e musculatura”, marcada pela “adjetivação segura e aguda, que acompanha a originalidade e a fortaleza do pensamento, que os veste adequadamente”, numa “harmonia preciosa e precisa entre a expressão e o fundo”. Tais elementos, dentre outros, levam o crítico a considerar “Perto do Coração Selvagem” nossa “mais séria tentativa de romance introspectivo”.

---

<sup>4</sup> CANDIDO (1977: 123 a 131)

<sup>5</sup> A conhecida expressão é de Alceu Amoroso Lima e foi publicada na “orelha” de “O Lustre” (Ed. Agir: 1943); ela se completa com outras afirmações igualmente certeiras: “Ninguém escreve como Clarice Lispector. Clarice Lispector não escreve como ninguém. Só seu estilo mereceria um ensaio especial. É uma clave diferente, à qual o leitor custa a adaptar-se”.

<sup>6</sup> MILLIET (1981: 27 a 32)

Álvaro Lins<sup>7</sup>, em fevereiro do mesmo ano, inaugura a referida corrente que coloca a obra de Clarice como exemplo de ficção “feminina”, pelo seu “potencial de lirismo e narcisismo”, pela “presença visível e ostensiva da personalidade da autora, em primeiro plano, na personagem Joana”. Para o crítico, a mencionada obra de estréia revela o surgimento de uma escritora “estranha, solitária e inadaptada”. Além disso, Lins também inaugura, no mesmo texto, a chamada “crítica das influências”, na medida em que vê “Perto do Coração Selvagem” como “a primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico”, dentro do espírito e da técnica de James Joyce e Virginia Woolf. Mas, a despeito desta originalidade, considera que o primeiro livro de Lispector possui problemas de estruturação, constituindo um romance “inacabado”, revelador de uma “experiência incompleta”.

Retomando a discussão, Roberto Schwarz<sup>8</sup>, em 1959, reavalia a “falta de nexos entre os episódios” de “Perto do Coração Selvagem”, entendendo-a como um “princípio positivo de composição”. Cria, então, o conceito de “romance estrelado” para definir uma obra na qual os “momentos brilham lado a lado sem articulação cerrada”. Entretanto, aponta duas “falhas” no romance: a tentativa de verossimilhança presente em seu desfecho, por meio da “explicação da viagem de Joana a partir de uma longínqua herança paterna”, a qual provoca “a conseqüente ligação dos episódios” e, além disso, o fato de que “nalguns pontos, a visão anterior usada para mostrar Joana é usada também para mostrar outras personagens, que se tornam então irremediavelmente semelhantes à figura principal”.

Por meio da menção a tais leituras, que podemos considerar exemplares da acolhida de Clarice Lispector nas letras nacionais, é indiscutível a necessidade de reconhecer que, se por um lado ela foi “unanimemente lida e recebida como ‘novidade’, ganhando imediato lugar de destaque”, por outro provocou “um inevitável desnorteamento de pressupostos críticos”.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> LINS (1963: 186 a 193)

<sup>8</sup> SCHWARZ (1981: 53 a 57)

<sup>9</sup> MARTINS (1997: 57)

Uma coisa e outra, ou seja, tanto o entusiasmo quanto o estranhamento da crítica, parecem ter-se reeditado na ocasião da publicação de PSGH, quando também foi publicada “A Legião Estrangeira”, cuja primeira edição reúne contos e crônicas. Antes disso, dois livros de contos (“Alguns Contos”, 1952; “Laços de Família”, 1959) e mais três romances (além de “Perto do Coração Selvagem”), já haviam aparecido: “O Lustre” (1946), “A Cidade Sitiada” (1949) e “A Maçã no escuro” (1961). Enquanto os dois primeiros “passaram quase que despercebidos do grande público, mas igualmente receberam avaliações divergentes da crítica”<sup>10</sup>, o terceiro, segundo Benedito Nunes<sup>11</sup>, foi lido “sob o influxo” da coletânea de 1959, “Laços de Família”, que para o crítico “inaugurou uma nova fase de recepção” da obra de Clarice, fazendo com que ultrapassasse “o reduzido círculo que inicialmente atingia” e despertando interesse pelos referidos romances.

Se nos pareceres críticos rastreados em torno de “Perto do Coração Selvagem” pudemos destacar aspectos iluminadores do entusiasmo e do estranhamento que a obra de estréia da autora deflagrou, no primeiro caso bastando lembrar o reconhecimento praticamente unânime da alta qualidade artística da linguagem, em consonância com a originalidade do pensamento, e no segundo o inacabamento do romance, sua propensão lírica e narcísica, a invasão da personalidade da autora na criação da personagem, a não distinção do narrador entre protagonista e demais personagens, a ambigüidade entre falta e busca de nexos no enredo etc, nos pareceres referentes aos romances posteriores o quadro geral não se altera.

Ainda a título de introdução ilustrativa à discussão da recepção crítica de PSGH, lembremo-nos de mais algumas opiniões exemplares, isto é, que foram publicadas na época de surgimento dos demais romances de Clarice, anteriores a PSGH, e que de certa forma ainda ecoam nos trabalhos mais recentes sobre a produção da escritora.

Sobre “O Lustre”, Gilda de Mello e Souza<sup>12</sup>, num texto de 1946, aponta uma questão importante: para ela, não é possível conciliar “os processos estilísticos da

---

<sup>10</sup>NUNES (1996: 198)

<sup>11</sup> Idem, pág. 196 - Apud Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli.

<sup>12</sup> SOUZA (1989: 171 a 175)

poesia”, que encontra na referida obra, caracterizada por “linguagem anímica”, “violentação do sentido lógico da frase” e “anotação do excepcional”, com o que lhe parece central no romance: ser “romanesco e discursivo”. A não aceitação deste “empréstimo de um gênero a outro” por parte da estudiosa coincide com o parecer de Sérgio Milliet<sup>13</sup>, escrito dois anos antes e por ela mencionado.

Se em relação a “O Lustre” Milliet<sup>14</sup> aludira ao “estilo exuberante” de Clarice, à “volúpia da palavra, da frase, do som e da cor”, como fatores responsáveis por uma “permanente” e por vezes “exaustiva sinfonia”, em 1949<sup>15</sup>, ao se referir à “Cidade Sitiada”, considerado o mais estranho e de difícil análise dos romances da escritora, o crítico radicaliza seus reparos. Para ele, aqui “a forma virou fórmula”, ou seja, o “rococó mascarou com sua interminável série de ornamentos a escritura da obra, impedindo-nos de perceber e penetrar-lhe o espírito”.

Em “O Vertiginoso Relance”<sup>16</sup>, originalmente publicado em 1963, Gilda de Mello e Souza escreve um belo ensaio sobre “A Maça no Escuro”, que se transforma em paradigma da linhagem crítica que relaciona ao feminino o texto de Lispector. Neste trabalho destaca “a vocação da minúcia” e “o apego ao detalhe sensível na transcrição do real” como aspectos essenciais do universo feminino, ligados à “posição social da mulher”.

Após configurá-lo como “um universo de lembrança e de espera”, como um universo que necessariamente se atém “ao espaço confinado em que a vida se encerra”, dele extrai o termo “olhar de míope” para caracterizar o modo de apreensão do real que propicia. Um modo no qual “as coisas muito próximas adquirem uma luminosa nitidez de contornos”.

Então, coloca “A Maça no Escuro” como uma “admirável” expressão artística desta “miopia”, que lhe permite “penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres”.

---

<sup>13</sup> MILLIET (1981: 27 a 32)

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> MILLIET - Apud SÁ (1983: 29)

<sup>16</sup> SOUZA (1980: 79 a 91)

A apreensão do “instante exemplar a olho nu, sem subterfúgios, num vertiginoso relance” constitui, para a crítica, o objetivo de Lispector, que “se debruça atenta sob o fluir do tempo”, desejando transmitir ao leitor a sensação “de estar presente no momento em que acontece o que acontece”. Para Gilda, que denomina Lispector a “romancista do instante”, ela “tem a convicção de que ‘olhadas de perto as coisas não têm forma, e que olhadas de longe as coisas não são vistas e que para cada coisa só há um instante”.

Tais considerações conduzem à formulação de uma questão crucial que reconhecidamente envolve a leitura do conjunto da produção de Lispector: “De que modo apreender a realidade, se o próprio ato de apreensão destrói magicamente o objeto percebido, despojando-o de toda a sua riqueza diferenciadora?”

Enfim, “A Maça no Escuro”, apresentada como fato-exemplo da referida tensão, a revela, de acordo com a ensaísta, numa oscilação constante e dilacerada entre tentativa e renúncia: por meio de locuções temporais, de proliferação de imagens, de encadeamento de comparações, dentre outros procedimentos estudados, como descrever as coisas “pelo avesso”, detendo-se “não no que os sentidos apreendem, mas no que deixam escapar”, o que implica evitar “as zonas de luz” e se perder “na imprecisa área de sombra onde os contornos submergem”, “essa caçadora de colibris tenta aprisionar o que há de mais arisco e impreciso”.

Estudando a figura de Martim, o herói do romance, cujo crime cometido não importa em si mesmo, mas é abstrato, na medida em que significa “a última tentativa de um homem alienado conquistar a liberdade”, por meio da ruptura de todos os compromissos, da destruição da ordem estabelecida, do abandono do pensamento e da palavra, a ensaísta apresenta a imagem do “homem em greve de sua própria humanidade”. Ou seja, um homem que “nasce” e se torna “inocente” – e portanto livre “de toda sujeição” – a partir do crime. Entretanto, a travessia deste homem que nos surge pela negação, pelo avesso, pela oposição aos valores do processo civilizatório revela-se fracassada, uma vez que ele inevitavelmente “restabelece os contatos com o mundo” e assim “volta à sujeição”,

o que demonstra ser impossível a liberdade do ser em relação aos desígnios inerentes a sua condição.

No término de seu trabalho, visivelmente fascinado pela complexidade da experiência existencial de Martim e pela originalidade artística com que Lispector a enuncia, Gilda de Mello e Souza dialetiza sua análise, apontando a contrafação da “perfeição” de certos trechos da obra, conseguida pela peculiar apreensão do real que viu na escritora. Sua captação do tempo e da matéria profunda da vida “através de lampejos” “é também o principal entrave com que terá que lutar ao construir um todo orgânico. Ou seja, para ela os “momentos excepcionais” pelos quais o livro lhe parece valer pecam em sua organização dentro da estrutura novelística, o que de imediato faz com que nos lembremos da concepção de “romance estrelado” proposta por Schwarz. Embora referente a outra obra de Lispector, nesta concepção encontramos uma visão crítica que associa desagregação com qualidade, ao vê-la como princípio compositivo.

Olhando sinteticamente os últimos pareceres mencionados, podemos reconhecer que na recepção crítica que acompanhou a publicação dos romances posteriores à estréia literária de Clarice e anteriores ao surgimento de PSGH mantém-se o reconhecimento da singularidade dos procedimentos estilísticos da autora, de um modo geral identificados à produção poética. Tais procedimentos, entretanto, parecem provocar certo “incômodo”, na medida em que aparecem num gênero por natureza discursivo, narrativo, mais afeito à prosa: o romance. Neste sentido, destacamos o ensaio de Gilda de Mello e Souza, não apenas por se referir ao romance que precedeu PSGH, mas por examiná-lo à luz de temas que já podemos considerar “antológicos” desta obra, tais como a cisão entre natureza e cultura, entre o Ser e a linguagem, entre a obsessiva busca de apreensão expressiva do instante fugidio e a simultânea consciência de seu inevitável fracasso.

Voltando ao foco central deste trabalho, cabe retomar a afirmação já feita sobre o impacto que a publicação de PSGH provocou na crítica, cuja primeira

impressão a respeito da obra foi, de acordo com Nunes, “desconcertante”<sup>17</sup>. Em sua edição crítica, Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli referem-se precisamente ao momento em que surgiu:

“A primeira edição de PSGH teve caráter mais artesanal (Edição do Autor) e distribuição precária. A resposta da crítica, não obstante, foi surpreendente. Mesmo os críticos preocupados com a coerência da obra de Clarice Lispector vieram a reformular suas posições. Reconheciam os méritos literários da escritora, fato correlato a uma mudança de expectativas no campo intelectual brasileiro: a valorização do texto enquanto construção artística. Repetia-se Maiakóvski: não há arte revolucionária sem forma revolucionária”.<sup>18</sup>

Ainda citando os referidos autores,

“a crítica tem ressaltado PSGH como narrativa síntese dos procedimentos enunciativos de Clarice Lispector. Neste romance, o leitor encontra, com vigor de construção, os principais motivos temáticos e processos discursivos do conjunto da obra da escritora”.<sup>19</sup>

A afirmação da pertença de tais motivos à “série filosófica”, aliada à de que “constituem elementos estruturadores do texto”, e também ao simultâneo reconhecimento da “novidade formal” que representam, constituem talvez algumas

---

<sup>17</sup> NUNES (1996: 197 – apud Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli). Na introdução à edição crítica da obra, Nunes afirma que PSGH é o “livro maior de Clarice Lispector”, justificando com estas palavras sua opinião: “maior no sentido de ser aquele que amplia os aspectos singulares de sua obra, extremando as possibilidades que nela se concretizam – mas também como um dos textos mais originais da moderna ficção brasileira. É uma lente de aumento reveladora, que também abre para o leitor e para o crítico, pelo poder de envolvimento da narrativa, a fronteira entre o real e o imaginário, entre linguagem e mundo, por onde jorra a fonte poética de toda ficção”.

Ainda de acordo com o crítico, PSGH “condensa” e significa um “ponto de viragem” da “linha interiorizada de criação ficcional” que Lispector adotara desde a obra de estréia, constituindo um “romance singular, pela introspecção exacerbada que condiciona” o ato de contar, o qual se transforma “no embate da narradora com a linguagem, levada a domínios que ultrapassam os limites da expressão verbal”. NUNES (1996: XXIV).

<sup>18</sup> NUNES (1996: 202)

<sup>19</sup> Idem, pág. 201.

das razões do referido misto de entusiasmo e estranhamento que PSGH causou e, de certa forma, continua causando.

Para acompanhar mais de perto a travessia receptiva de PSGH, de início recorro a alguns textos publicados em jornais ao longo das décadas de 60 e 70, procurando dar alguns exemplos significativos de como a imprensa recebeu o livro, e a eles acrescentando o exame de obras representativas da crítica acadêmica.

Para Paulo Hecker Filho<sup>20</sup>, que se entusiasma com a dimensão religiosa da obra, ela constitui “o maior tratado místico da língua”, “uma das raras obras religiosas importantes do século”, “a mais bela expressão duma experiência religiosa surgida entre nós”. E acrescenta: “Só (lhe) falta um personagem, o que seria o protagonista, Deus”.

Organizada segundo “a tradição da literatura mística”, que tematiza “as etapas da integração do indivíduo com Deus”, PSGH possui, segundo o autor, esquema original, nela destacando-se o problema da incomunicabilidade da experiência.

Laís Corrêa de Araújo<sup>21</sup>, por sua vez, amplia e concilia a impressão mencionada (julga o texto “essencialista, existencialista, místico, fenomenológico, ultra-reflexivo”) com uma visão que destaca sua organização artística: “Esse romance, a nosso ver, só existe enquanto linguagem, enquanto pesquisa de agrupamentos fraseológicos cada vez mais complexos e ao mesmo tempo cada vez mais desdobrados e embebidos de consciência, enquanto deflagração, aceleração e acumulação (pela auto-flagelação) de estruturas fonéticas. Nele se combinam “moldura e mágica da palavra”.

Outro artigo interessante é o de Fernando G. Reis<sup>22</sup> – “Quem tem medo de Clarice Lispector?” – para quem, tanto com relação à crítica, quanto com relação ao leitor, ambos reticentes perante uma obra “gritantemente importante e carente de análise”, vale a mesma afirmação: “mesmo para os que não se assustam em caminhar no escuro, C. L. é uma promessa de intranqüilidade”.

---

<sup>20</sup> Correio do Povo, Porto Alegre, 26/07/69.

<sup>21</sup> O Estado de São Paulo, 06/09/69.

Vê PSGH como uma “espécie de novela teórica”, montada “de fora para dentro”, que “não descobre, só recapitula, introduz, inventaria”, revelando “dificuldade de concepção”, pois constitui “matéria de entendimento”, “não de sofrimento”. E acrescenta: nesse livro acontece algo inédito na escritora: ela fornece dados informativos sobre a personagem, “o que faz com que agrade especialmente aqueles que pretendem da obra clariceana o significado claro e explícito”.

Após situar Clarice Lispector na “linhagem secular” dos que pertencem ao “lado não iluminado das coisas” (a verdade sombria da literatura ocidental, que Auerbach filia à tradição bíblica do Velho Testamento, em oposição ao realismo homérico), conclui: “é por essa vocação bíblica que se pode falar do sentido de parábola da obra, que às vezes irrompe à superfície”.

Em “Novos apontamentos para um estudo sobre Clarice Lispector”, em que se dedica exclusivamente a PSGH, Reynaldo Bairão<sup>23</sup> faz obsessiva leitura parafrástica do livro, destacando como aspecto revelador de originalidade, “abusivo porque cansa um pouco”, mas necessário, na verdade “um achado” da escritora, a sistemática repetição da última frase de um capítulo no capítulo posterior, “como se fosse uma ladainha”. Tal procedimento, considerado um “cacoete” que “interliga o livro todo e lhe dá essa unidade alucinatória que é seu maior objetivo”, constitui uma espécie de “deixa” que o mesmo personagem toma, a fim de “prosseguir o monólogo que mantém consigo mesmo”. Assim, embora PSGH, antiteatralmente, dispense público, parece-lhe utilizar-se de um recurso “tão antigo quanto o teatro”, cujo efeito é criar o texto mais “falado” que “lido” ou “ouvido”. Trata-se, enfim, de um “processo em música”, talvez novo, mas não inédito, no romance.

Dentre os exemplos escolhidos das considerações críticas que se deram ao longo da década de sessenta, gostaria de destacar a de Assis Brasil<sup>24</sup>, a qual me parece emblemática dos (des) caminhos sugeridos pelo título deste capítulo de meu trabalho.

---

<sup>22</sup> Apud SÁ (1983: 62 a 64).

<sup>23</sup> Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, 23/08/69.

Começo transcrevendo sua conclusão:

“Queremos assinalar que este nosso trabalho é uma tentativa de compreensão da obra de Clarice Lispector, e principalmente de PSGH, livro por muitos aspectos complexo. Talvez as intenções de Clarice Lispector tenham sido outras ao criar G.H., ou talvez também não se tenha apercebido das implicações múltiplas de um trabalho que está mais situado no campo do conhecimento do que no da ficção”.

Embora perceba a relação entre PSGH e as obras anteriores da escritora, especialmente “A Maça no Escuro”, a considera menor, pelo desequilíbrio que apresenta entre linguagem e “situações paradramáticas”, revelando um texto que se aproxima do “ensaio parafilosófico”, desde sua introdução, onde a personagem se prepara “para desenvolver seu pensamento ou sua redescoberta”.

Em consonância com esta “falha”, nele a técnica narrativa “não é orgânica”, mas arbitrária, razão pela qual não consegue atingir uma forma. G.H., por sua vez, não chega a ser um personagem. “Embora pense e diga coisas mais importantes do que qualquer um outro” dos personagens da autora, ela “fica numa meia posição de intérprete e de veículo”, pois “o importante não é o que o personagem diz ou pensa, e sim como age”.

Enfim, para ele “desenvolve-se no romance um pensamento, não uma vida”, o que o leva a reconhecer uma “coerência filosófica” em Clarice, que se dá em detrimento do aspecto ficcional de sua obra. O autor denomina “pensamento primitivo” – “primitivo porque instinto” – a visão de mundo da escritora, acrescentando que o “cerne filosófico de PSGH é fetichista”, pois ela “come, no mais puro sentido fetichista, uma barata, ou melhor, come a essência”. “Há uma ligação, assim, com o canibalismo fetichista, adotado – presume-se – instintivamente, pela autora. Comer ou devorar a vida, a essência, a entidade e, por extensão religiosa, a deidade”.

Neste exemplo privilegiado do “estranhamento crítico” provocado pela obra de Lispector, especialmente PSGH, parece-me ficar clara a função que Nunes lhe

---

<sup>24</sup> BRASIL (1969: 79 a 93)

atribui de “lente de aumento” dos procedimentos da escritora, os quais, se serão extremados nos textos que o sucedem, na verdade aqui já se apresentam intensificados e com alto grau de concentração. Daí a perplexidade que o livro provocou e continua provocando, na medida em que desafia postulados críticos ancorados em dicotomias: a ficção versus o conhecimento, leia-se, a filosofia; o romance de extração realista (centrado na ação, no fazer dos personagens) versus a reflexão, o ensaio, e, por extensão, possibilitada pelo fato de os assuntos já terem sido abordados, os discursos poético e religioso. Quanto ao aspecto sacrificial do livro, que o autor considera “canibalismo fetichista”, mais adiante essa questão, que outros textos e autores tratam com maior detalhe e precisão, será abordada.

Na década de 70, Leodegário A de A Filho<sup>25</sup> pende para um enfoque oposto ao predominante nas análises rastreadas, afirmando que PSGH é um romance, quer dizer, existe como narrativa, não como ensaio filosófico. Embora nele a “filosofia da existência” constitua “o elemento agenciador” de uma narrativa literária, esta se impõe, “independentemente de qualquer corrente filosófica”, ultrapassando a “própria idéia de religião”, “a própria idéia de Deus” e, portanto, qualquer “pensamento místico”.

Já Carlos Felipe Moisés<sup>26</sup> – em “Clarice Lispector: a ficção em crise” – ressalta, em PSGH, a “rarefação do universo exterior” e a conseqüente redução de tudo “à abstração dos espaços interiores de uma consciência morbidamente isolada em si mesma”.

Ao se referir ao apelo a um “interlocutor ausente” com que a trama é armada, “sutil e penosamente”, aproxima o romance de “uma zona perigosamente próxima da reflexão ensaística ou do devaneio”, embora ao mesmo tempo tenha elementos reveladores de uma espécie de “narrativa alegórica”.

Tais considerações levam-no a considerar PSGH um exemplo sintomático da crise do romance, ou da ficção narrativa, pois nesta obra, a anulação do tempo histórico, conjugada com a supremacia da subjetividade, neutraliza os conflitos, o

---

<sup>25</sup> Suplemento Literário de Minas Gerais, 18/02/78.

<sup>26</sup> O Estado de São Paulo, 22/04/79.

que significa a “destruição do espaço exterior, social, enquanto hipótese de realidade, e a conseqüente condenação do indivíduo ao solipsismo”.

Aqui encontramos uma maior explicitação de um dos aspectos centrais do impasse crítico gerado por PSGH: sem dúvida parece tratar-se de um romance que sugere, à luz da série de elementos que estamos levantando, não exatamente a crise da ficção narrativa ou romanesca, mas, acreditamos, a crise de um certo modelo de ficção, de uma certa visão sobre o romance.

Em “História Concisa da Literatura Brasileira”<sup>27</sup>, de 1970, Alfredo Bosi designa a obra de Clarice ficção “supra-pessoal”, que supera o que denomina “ficção egótica”.

Para o crítico, a escritora, cuja “manifesta heterodoxia” remete ao modelo da “obra aberta”, batizado por Humberto Eco e detectável precisamente a partir de PSGH, manteve-se “fiel as suas primeiras conquistas formais”, que enumera: “o uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual”.

Por meio delas, em seu entender os textos “complexos e abstratos” de Lispector provocam, talvez de propósito, os “analistas à caça de estruturas”, que “não (os) deixarão tão cedo em paz”. Bosi vê com grande lucidez que o que entra em crise no romance contemporâneo brasileiro, através de obras como as de Clarice, “é a própria subjetividade”, pois nelas “salta-se do psicológico para o metafísico”.

Especificamente sobre PSGH, que considera “um romance de educação existencial”, afirma que “o monólogo de G.H., entrecortado de apelos a um ser ausente, é o fim dos recursos habituais do romance psicológico”. Na medida em que não apresenta “propriamente etapas de um drama, pois cada pensamento envolve todo o drama”, o romance não se caracteriza nem por “um começo definido”, nem por “um epílogo repousante”. Nesse sentido, trata-se de obra que privilegia a “corrente da consciência”, “o contínuo denso da experiência existencial”, aberta tanto ao “passado da memória” quanto ao “futuro do desejo”.

---

<sup>27</sup> BOSI (1972: 475 a 478)

No encontro entre G.H. e a barata, que considera o encontro “de uma consciência” com “um corpo em estado de neutra materialidade”, Bosi entende que “o pathos” da protagonista (o ser que pensa) “é necessariamente sofrimento”, pois deve “ultrapassar até o âmago a náusea do contato”, “baixando ao humilde, o objeto-objeto, para assumi-lo e compreendê-lo”. Desta travessia resultaria um Ser de que eu e mundo participariam, numa “experiência metafísica radical”.

Ao denominar “neutra” a palavra de Clarice, e ao se referir às “construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem”, o crítico alinha à crise da “personagem-ego”, de que resulta a “procura consciente do supra-individual”, a “crise da fala narrativa, afetada agora por um estilo ensaístico, indagador”. E conclui, a meu ver iluminando grande parte do que este estudo da recepção crítica de PSGH tem enfocado: “crise da velha função documental da prosa romanesca”.

Para ampliar o alcance destas discussões, passo a resenhar alguns trabalhos críticos de maior fôlego, que certamente aprofundarão os elementos já comentados, acrescentando-lhes outros e assim possibilitando uma visão mais completa sobre a recepção crítica de PSGH.

Em “A Mística ao Revés de Clarice Lispector”<sup>28</sup>, originalmente publicado em 1966, Luís Costa Lima compara PSGH com as obras anteriores de Clarice, as quais examinou, em estudo bastante conhecido, comentado e, inclusive, fortemente criticado<sup>29</sup>.

Para o crítico, o traço comum entre a produção anterior ao romance em questão e o próprio seria “a busca de dizer o centro das coisas – o seu ‘coração selvagem’ – quando atingido pelo olhar humano”. No entanto, considera o caráter abrangente dessa busca incompatível com a “situação de classe” dos personagens da escritora, os quais, pertencentes “à média ou alta burguesia cidadina”, estariam envolvidos numa problemática particular, ligada ao ócio, ao tédio e às maneiras de reagirem a tais contingências.

---

<sup>28</sup>NUNES (1996: 328 a 341)

<sup>29</sup>LIMA (1999: 526 a 553). Para exemplificar algumas críticas a este estudo de Lima remeto o leitor a SÁ (1983: 69 a 72).

Sinteticamente, para ele “a realidade parecia ter recebido uma impostação inadequada para se adaptar àquela voz dela tão longínqua”, o que “determinava a que a obra de Lispector permitisse antes considerações parafilosóficas do que um juízo marcadamente crítico”, o que retoma, em tom de radicalidade até agora inusitado, algumas das proposições críticas dicotômicas a que já aludimos.

Pela razão mencionada, o autor julgava que o “fôlego da autora” não chegasse a abarcar obras mais extensas. Nelas a crítica desenvolvida por Lispector, que vê em certa medida como social, correria o risco de se dissolver, uma vez que o romance seria “incapaz de assegurar o novo rumo que o personagem assumira”<sup>30</sup>.

Na análise de PSGH, divide o romance em “três momentos ou círculos”, que lhe parecem “claramente delimitados”. O 1º círculo – que denomina o da “terceira perna” (metáfora de racionalizações em que se ancoraria a personagem, defendendo-se de seu “medo de ver”) – teria como principal característica a procura de coragem, por parte de G.H., para “indagar o mundo por conta e risco”, ou seja, para relatar a “caminhada” da alma “ao alcance de seu núcleo”<sup>31</sup>.

A fim de dar conta do relato de tal experiência, o autor entende que G.H. se utiliza de uma espécie de método, o qual designa “incompreensão provisória” e

---

<sup>30</sup> Assim, a própria extensão do romance se contrapunha ao modo clariciano de apreensão da realidade. “A contradição era decorrente de que a trajetória do personagem tocado pelo imprevisto não ultrapassava seus termos individuais, não convocava uma articulação da rede complexa de fatos e dilemas que apresenta ou possibilita a realidade. Dava-se em suma uma tal rarefação desta que ou ela cabia no que restava de concreto – a ótica e o dilema do personagem – ou, ao ser trazida para além deste, tornava-se falsa. E, como a primeira solução era interiormente contraditória – ou seja, fazer que a realidade brotasse de uma trajetória isolada do personagem – resultava que a obra, como um todo, não convencesse”. Neste trecho, ficam claros os limites de um tipo de crítica centrado num determinado modelo de romance – o modelo do romance realista, do século XIX – diante da complexidade da obra clariceana.

<sup>31</sup> Ao afirmar que a terceira perna significa, para G.H., “uma defesa de seu medo de ver”, e também que este medo não foi ultrapassado, ao longo da narrativa, Lima cria uma “ponte” para tecer considerações sobre a escritora Clarice Lispector, que merecem menção e comentário. O “renascimento” da terceira perna seria, assim, “um risco contínuo e, “poderíamos acrescentar, atual, já agora não para a personagem G.H., pois seu livro está terminado, mas sim e permanentemente para a sua autora, Clarice Lispector.

Portanto, se nos perguntarmos se A Paixão repete a problemática anterior, a resposta deverá ser negativa. Entretanto, só as obras posteriores de Lispector nos poderão indicar se aquele tipo de apreensão desarticulada da realidade se encontra de fato ultrapassado por outro mais largo e complexo”. Aqui, novamente me parece ficar patente a incompatibilidade entre o modelo de análise literária em que se ancora o crítico e seu objeto, pois o que chama de “apreensão desarticulada da realidade” por Clarice, na verdade parece constituir o modo peculiar pelo qual a escritora apreende a realidade, em sua dimensão reconhecidamente metafísica.

que consiste em suspender o “juízo crítico”, substituindo-o por uma “postulação irracionalista”, pois “se a palavra que contém suas pesquisas e seus erros fosse criada com a clareza provinda de uma lógica exercida a posteriori, ela correria o risco de criar desta “compreensão” um novo tripé<sup>32</sup>.

No 2º Círculo, anunciado pelo prosseguimento do processo de suspensão de crenças e valores de G.H., continua sendo desnudada, para ela, “a face da vida”. Então, “a sensação de inexpressividade a domina como uma falta” e ela reconhece que não possuía a “violência de querer fortemente”, razão pela qual “se contentava em encarar o não-ser da negativa de seus retratos”.

Aqui Lima retoma duas de suas críticas mais contundentes ao texto de Clarice, presentes no mencionado ensaio anterior: a “técnica de desarticulação da realidade”<sup>33</sup> e a descrição de G.H. como “representante de classe”, o que lhe permite interpretar “o salto da personagem” como tentativa de ultrapassar a “angústia vazia”, os domínios “meramente privados que sufocam” os demais seres criados pela escritora.

Quanto ao encontro entre a personagem e a barata, que significa o clímax do 2º círculo e de toda a narrativa, para o crítico “não há nada mais trivial”: “a surpresa que se une ao cotidiano substitui o pesadelo do escritor tcheco”, considerando passageiro compará-lo com a náusea sartreana<sup>34</sup>. Nesse mesmo diapasão, observa que “a matéria viva, o demoníaco, são declarados com a

---

<sup>32</sup> “Não se trata de postular uma função misteriosa, mágica e inefável para a palavra. A palavra é um instrumento, que se modifica de acordo com a matéria que se visa atingir. G.H. não conhece onde deva ou queira chegar. Ela é de certo modo levada pelos acontecimentos. Sabe, porém, do que tenha de desconfiar. E é este saber apenas parcial que impossibilita uma completa claridade. Cabe a palavra a tarefa decisiva nesta pesquisa. (...) E assim como o escultor esquece os materiais antes tomados por nobres e assim como o músico incorpora o ruído e o pintor utiliza a “collage”, tem G.H. , personagem contemporâneo desses artistas, também de perder na sua vida o medo do feio. Não se trata de uma expressão de masoquismo ou da vontade de se mostrar exótico. Aquilo que para o criador de hoje é necessidade artística, para G.H. é necessidade humana. Uma à outra esclarece. *Mostra-se o quanto as soluções e dilemas do imaginário são dilemas e soluções existenciais*”. Neste trecho, apesar de empobrecido pela visão mecanicista da palavra como instrumento “que se modifica de acordo com a matéria que se visa atingir”, parece-me haver uma percepção interessante: a da íntima união entre necessidade humana e necessidade artística, existente em PSGH. Tal união explica a desconfiança e o desprezo pela beleza existentes na obra, mostrando “que o estético é recusado enquanto queira dizer fonte apenas de embelezamento das coisas e prazer do contemplador”.

<sup>33</sup> Ver nota 29.

<sup>34</sup> Mais adiante veremos que Benedito Nunes aproxima a travessia “epifânica” dos personagens de Clarice da experiência da náusea sartreana.

simplicidade que seria de esperar se o personagem perguntasse pelas horas”, embora se trate de “palavras dissimuladas”, por meio das quais se acelera “a carga de destruição”: a “alegria de destruir”, a “alegria de odiar”, a “dolorosa alegria de penetrar no silêncio da danação”

A despeito de tamanha devastação, Lima acredita que G.H. “não conclui pela negatividade de sua experiência”, pois vivenciar o clímax, e assim reencontrar a “violência do querer”, leva-a a identificar o clímax com o diabólico: o “fascínio dos momentos culminantes”, que “anulam e consomem o ser humano”, em seu “esforço de escolher dentro de si” “o menos arriscado e mais empolgante”. Desta forma, G.H., que julgava o neutro desprezível, após experimentá-lo por meio do encontro com a barata, encara-o com outros olhos, dele fazendo “o seu lastro de caminhada, de recuperação e descoberta”.

Chega-se, então, ao 3º Círculo, no qual a protagonista substitui a antiga humanização fraudulenta e “anti-religiosa”, isto é, decorrente do medo do homem “de enfrentar o olhar de Deus”, de trazê-LO para o seu presente, pela recuperação da esperança e da transcendência, sem que ambas impliquem “uma demissão do homem face a seu possível fazer”. Trata-se, portanto, de uma “concepção trágica da vida”, a qual se dá em termos dinâmicos, apontando para “uma filosofia da praxis”.

Ou seja, em sua travessia G.H. “desloca o criador do etéreo” e o conduz para a vida “de que antes quisera se afastar”. Assim, nada de “extraordinário” resulta de seu mergulho: o cotidiano retorna e, com ele, a aprendizagem de que “não é o alcance do clímax que dirá o homem humano”, mas o inverso: a capacidade de suportar a “titânica indiferença que está interessada em caminhar”: a vida”.

Embora afirme que “Clarice Lispector se acrescenta verdadeiramente em PSGH”, quando conclui que “a vida não penetra agora pelo acidente imprevisto”, para que depois o cotidiano recupere sua tela protetora, uma vez que, “após vivenciar um círculo de experiências inéditas, G.H. volta ao cotidiano com outros olhos”, e que o livro se abre para a “temática sobre a ocupação e não mais o ócio do homem no seu tempo presente”, ao longo de sua análise Lima mantém e,

mesmo, reforça, seus reparos à escritora. Para ele, “o isolamento que persiste na vida de seus tipos ainda dificulta a tarefa de dizer a mesmidade das coisas. Assim, apenas principia a reconquista da realidade. Reconquista ou conquista?”

Em oposição a esta crítica, cuja falta de afinidade com a obra de Lispector é indisfarçável, há a de Benedito Nunes, o autor das obras de maior fôlego sobre o conjunto da ficção da escritora, que pioneiramente a distingue dos romances psicológicos que visam à análise de caracteres e à fixação de tipos, além de ter sido um dos primeiros a reconhecer sua dimensão metafísica

O primeiro livro do estudioso, de 1966<sup>35</sup>, foi reformulado em “O Dorso do Tigre”, de 1969<sup>36</sup>. Nessa obra Nunes se propôs a examinar as situações vivenciadas pelos personagens claricianos, à luz da experiência sartreana da náusea, o que o leva, simultaneamente, a discernir “a modificação” que tal experiência “sofreu”, na produção de Lispector.<sup>37</sup>

Neste contexto, analisa a PSGH como

“o roteiro de uma experiência mística (sumamente heterodoxa, por certo), que se inicia pela náusea, 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”.

Para Nunes, em PSGH o estado de náusea “atinge o máximo desenvolvimento”, além de ter “função espiritual marcante” e já por esta razão distinguir-se da náusea sartreana, pois enquanto em Sartre prevalece a humanização da náusea, no romance ocorre o contrário: a experiência da náusea se aprofunda, pois libera em G.H. “o impulso primitivo, mágico, de participação, abrindo para ela o caminho de acesso à realidade pura, sem princípio nem fim”.

---

<sup>35</sup> “O Mundo de Clarice Lispector”. Manaus, Ed. Do Governo do Estado do Amazonas, 1966.

<sup>36</sup> NUNES (1976: 103 a 112)

<sup>37</sup> Em Sartre, a náusea assinala o absurdo da existência, de cuja comoção não nos podemos furtar, embora tampouco devamos sujeitar-nos a seu império, pois “o mundo em que vivemos, cenário da ação ética, na qual estamos engajados e cuja responsabilidade carregamos, supera a realidade subterrânea revelada pela náusea”. Assim, “justamente porque a náusea revela o Absurdo, é preciso criar o sentido que a existência não possui”. Para Clarice, “a náusea apossa-se da liberdade e a destrói”, pois “se transforma numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário”.

O caráter de “ascese espiritual” de PSGH aproxima-se, segundo o crítico, da “união com o absoluto” que os grandes místicos do Ocidente e do Oriente visavam alcançar, por meio do amortecimento das impressões sensíveis exteriores, da mortificação dos desejos e do apaziguamento da mente, os quais levam à “perda da individualidade”, ao “deslocamento do 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”.

Ao longo deste tipo de ascese há uma “zona intermediária” entre o mundo terreno e o sobrenatural, que São João da Cruz denominou “noite dos sentidos”. “Solitária e silenciosa”, ela “tudo encobre”, transforma “tudo em nada” e, ao prolongar-se na inteligência, instala “o vazio da alma”, que, unido ao vazio de fora, conduz à “participação no Nada”.

Por meio do encontro com a barata, G.H. vivencia essa fase de “deleite abismal”, “valorizada muito mais pela ascese hindu e chinesa do que pela cristã”. Nela a protagonista “atende ao apelo ancestral do Ser”, um “apelo inumano”, que desorganiza e destrói existência social do indivíduo, despojando-o de qualquer “socorro humano”: amizade, amor, piedade ou esperança.

Assim, salta para o “abismo da existência”, do “Ser indiferenciado” e informe, num percurso que vai do “caos anterior” em direção “ao cosmo”, no qual o bem e o mal deixam de ter sentido. Enquanto para os místicos cristãos esta experiência conduz “à visão beatífica”, provocada pelo encontro do homem com Deus, as tradições bramânicas e taoístas privilegiam tal “momento de quietude ou passividade, no qual se detém G.H.” Dele a protagonista caminha para um êxtase “orgíaco”, “uma alegria de magia negra”, que ela própria designa como o “pólo oposto ao do sentimento humano-cristão”.

Trata-se, entretanto, de um “frenesi passageiro”. A ele se segue uma “quietude compungida”, que prepara a “renúncia completa”, necessária à “perfeita identificação com o ser”: o “real absoluto”, que, de acordo com o estudioso, na esteira do misticismo especulativo de Eckart e da teologia negativa, ao mesmo tempo significa a plenitude do ser divino. Desta forma, “a mais alta realidade é a

mais rudimentar”, sendo este o conhecimento último a que a alma chega, “antes de percorrer as etapas da união amorosa do Criador com a criatura”.

O clímax da obra – a ingestão da massa da barata, a matéria primordial da vida, de que todas as criaturas são feitas, por G.H. – significa, de acordo com esta leitura, a “provação suprema” a que a protagonista se submete, pois consiste no “sacrifício da consciência”, “na imolação do eu”. Trata-se de “um ato de degustação totêmica” que se converte numa “espécie de sacrilégio, paródia da comunhão”, de que G.H. simultaneamente é “vítima e oficiante”.

Em seu caminho de retorno ao humano, que se sucede ao “estranho holocausto”, G.H. reconquista “o humano através do inumano”.

Concluindo este trabalho, Nunes refere-se à

“imaginação poética da romancista, que a intenção especulativa revigora, apropriando-se de algumas intuições fundamentais, historicamente consagradas, do pensamento místico-religioso”.

Em “O Drama da Linguagem: Uma Leitura de Clarice Lispector”<sup>38</sup>, obra publicada em 1989, que estuda o conjunto da produção ficcional da escritora, ampliando e aprofundando os temas abordados nas anteriores, há um capítulo dedicado a PSGH (“O Itinerário místico de GH”), do qual destacarei alguns elementos, depuradores da compreensão desta visada crítica sobre o romance.

Como Lima, Nunes destaca o fato de, no romance, “uma complexa metamorfose interior e espiritual” resultar de um “pequeno incidente doméstico”. Também a seu ver a barata não se confunde com qualquer “entidade alegórica”. O que destaca na análise da presença do animal no livro é sua ancestralidade em relação ao homem e também o significado que possui de “máxima oposição que engloba os demais contrastes expostos no relato de GH, entre humano e não-humano, o natural e o cultural”.

Outro aspecto levantado pelo crítico, agora sobre o encontro entre a mulher e a barata, consiste na função que o inseto adquire de agente do mergulho introspectivo de G.H., “espécie de factum” que a obriga a penetrar uma “realidade”

---

<sup>38</sup> NUNES (1989: 58 a 76)

“repulsiva e fascinante”, a qual se aproxima do grotesco, na condição, ao menos parcial, de “paciente”.

O crítico vê o grotesco como “nota dominante” de toda a experiência de G.H., ligando-o à “náusea”: o “contato físico” por meio do qual o sujeito perde a distância que habitualmente o separa do objeto, o que faz com que a vista se decomponha e penetre aquilo que vê. Nessa visão, que denomina “carnal”, o objeto despe-se de “sua forma familiar” para apresentar-se “como um sujeito em face de outro”. Assim, “GH se vê sendo vista, esvaziada de sua vida pessoal”, e, por meio dessa ligação entre ambas em pleno reino do indiferenciado, “mulher e a barata ocupam um mesmo plano ontológico”<sup>39</sup>.

No mesmo sentido, há a transubstanciação da náusea em nojo, já que “pela repugnância GH saíra de seu mundo e pela repugnância retorna à normalidade do cotidiano”.

Nesse estado de “visão abismal”, a protagonista experencia a reversão dos “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; pureza e impureza, liberdade e servidão, o belo e o grotesco, o humano e o divino, o estado natural e o estado de graça, o sofrimento e a redenção, o inferno e o paraíso”. As diferenças se reduzem e tendem a suprimir-se, “alegria e dor se interpenetram; presente e futuro tornam-se momentos indivisíveis da existência em ato, idêntica, abolindo a separação e a divisão”.

---

<sup>39</sup> “Nem GH nem a barata existem simplesmente ou apenas coexistem; uma é para si mesma aquilo que se espelha no olhar da outra. O eu não se relaciona com um tu, mas com um ele que também é. Ação e paixão do sujeito, que se torna agente e paciente, a sua existência é a existência do outro que ele já é em si mesmo”, como mostra a reflexividade forçada dos verbos ser e existir: “o mundo se me olha”. Assim, “o outro (vida, mundo, nada), que o sujeito também é, manifesta-se no vácuo do eu desdobrado. É o outro como presença oblíqua, presentia in absentia desse mesmo eu, que agora passa a existir reflexivamente na forma do mim. Instância ambígua do diálogo, nem completamente pessoal (falo de mim e a mim como se falasse de um ele), nem inteiramente impessoal (falo a mim mesmo como se falasse a um tu). O mim será, para GH, o lugar da identidade plena do sujeito e do outro. Na ausência do primeiro, o segundo é o tu a quem ela fala, como ao ele com quem se identifica. Essa diferença na identidade que GH experimenta e quer abolir é o que se exprime lapidarmente no *tat tuam asi* dos hindus (isso que tu és eu sou também) por ela parafraseado: “Eu não sou tu, mas mim és Tu”.

Assim sendo, a “sabedoria da renúncia” a que chega G.H., em seu radical processo de conversão, expresso nas atitudes negativas de despersonalização e deseroização, também se traduz como paradoxo: sua perda do eu – falso, alienado – transforma-se em ganho: o (verdadeiro) conhecimento de si.

Por isso, o “nada” – lugar dos contrastes extremos – é simultaneamente “ardência de um inferno” e “refrigério de um paraíso”. Já vimos no texto anterior do crítico que para ele esse nada corresponde a Deus, de acordo com uma “teologia negativa”, sintetizada por uma frase do romance: “a explicação de um enigma é a repetição do enigma”.

Tal visão imanentista, que agonicamente substitui o salvacionismo cristão (“mais reinterpretado do que anulado”) em PSGH, situa “Deus e o homem num mesmo plano ontológico”, o que gera a “aguda contradição” de G.H.: se de um lado a carência humana, ao deflagrar uma intertroca com o divino, dele faz sua “mais íntima possibilidade”, de outro lado Deus já é, “na medida em que somos partícipes da existência substantiva que nos engloba, a nossa realidade”.

Estaríamos, portanto, ao mesmo tempo, a “caminho do Ser”, “entre o real e o possível”, e “na plenitude do Ser”, “onde o possível e o real coincidem”, o que se explicita por meio de outra frase paradoxal do romance: “O divino para mim é o real”.

Além de tais aprofundamentos de sua análise sobre o sentido heterodoxamente místico da travessia de G.H., Nunes detém-se no aspecto formal do texto, procurando mostrar como “a verdade buscada por G.H.” depende da “veracidade de sua narração”.

Neste sentido, afirma que a obra abre-se a múltiplos temas, como a linguagem e a arte, no mesmo diapasão dos paradoxos estudados sob o prisma de seu conteúdo existencial. O que me parece central e portanto merecedor de destaque refere-se à distância entre a palavra e a coisa, que se intensifica à medida que a experiência de G.H. progride, pois essa progressão a aproxima crescentemente do silêncio da materialidade da vida em sua nudez, “a que a palavra nos liga e de que nos separa”.

A necessidade de expressar a identidade do ser, que prescindir de linguagem, “assinala”, para o crítico, “o extremo limite da introspecção e da linguagem”, já que “a identidade pura, a plenitude do ser, seria o silêncio inenarrável”. Abre-se desta forma no romance “um hiato entre o ser e o dizer”, “entre a imanência e a transcendência”, “entre a realidade e a linguagem”, “que a própria linguagem assinala e na qual ela se move”.

Na medida em que necessariamente aprofunda esse hiato, através da própria narrativa, que caminha “à contra-corrente da experiência narrada”, G.H. é um “sujeito que se desagrega”, com ela se desagregando o próprio ato de narrar.

Assim, à metamorfose de G.H corresponde a metamorfose da narrativa, à perda de identidade de G. H. corresponde a perda de identidade da narrativa, as duas coisas ocorrendo como um esvaziamento: “esvaziamento da alma e da narrativa”, “a alma desapossada do eu e a narrativa de seu objeto”.

Na conclusão, o crítico sintetiza suas formulações, nas quais se vê a sutileza e a complexidade do entrelaçamento entre forma e conteúdo que caracteriza PSGH:

“É o paradoxo egológico desse romance: a narração que acompanha o processo de desapossamento do eu, e que tende a anular-se juntamente com este, constitui o ato deste mesmo eu, que somente pela narração consegue reconquistar-se. Por isso mesmo, extrema-se aqui o drama da linguagem: a narrativa é o espaço agônico do sujeito e do sentido – espaço onde ele erra, isto é, onde ele se busca – o deserto em que se perde e se reencontra para de novo perder-se, juntamente com o sentido daquilo que narra, num processo em círculo, que termina para recomeçar, e cujo início pode não ser mais do que um retorno”.

O texto “Clarice Lispector: o Itinerário da Paixão”<sup>40</sup>, de José Américo Motta Pessanha, que foi publicado em 1965, no calor do surgimento de PSGH, é apaixonado, vibrante, contundente, em sua profunda identificação com a obra de Lispector, que para o autor prometia e anunciava PSGH, onde “jorra o rio

---

<sup>40</sup> NUNES (1996: 313 a 327)

subterrâneo”, preparado ‘lenta e inexoravelmente’ pelas criações e criaturas que antecederam o romance. Embora diferentes, esses personagens, “essencialmente trágicos”, lhe parecem “cúmplices”, “arautos do mesmo evento”, que “somente G.H. trilhou até o fim, como se cumprisse “uma profecia”.

Confirmando a opinião de Nunes, PSGH seria, assim, a “lente de aumento” com a qual se pode enfim reconhecer a visão de mundo, “corajosa porque gerada em dor”, subjacente à obra da escritora: “o itinerário do despertar da consciência filosófica dentro do mundo da cultura, a partir da mentalidade ‘primitiva’, mitopoiética”. Um itinerário que “o metafísico também perfaz”, “ao tentar a abordagem direta do ser-em-si, essa raiz absoluta”.

Nesse contexto de abertura de uma investigação mítico-filosófica da ficção clariceana, Pessanha acentua aquele que lhe parece o cerne da problemática por ela abordada: o começo, a origem, a raiz do humano, que retém o sentido da vida e que ao mesmo tempo é “princípio de objetividade”.

Daí o “tropismo interior”, a “vocação para o abismo”, a “atmosfera de Gênese”, o “sabor de arqueologia”, que ora se expressa pelo não -intelectualismo dos personagens das obras iniciais, ora pela “voluntária redução psicológica”, de que Martim, de “A Maçã no Escuro”, constitui exemplo privilegiado, pois neste texto “a consciência mítica, antes dispersa em vivências episódicas (...) se organiza em mito-logia”, “o que faz da história de Martim essencialmente uma odisséia. Um retorno exemplar ao começo, à raiz, à pátria”.

Em PSGH, por sua vez, “deixa-se o retrocesso arcaizante e arrisca-se (...) o encontro atual, sem mediações”, com a “essência do presente”. No “êxtase físico” – “puro nervo exposto” – que G.H. padece, abandonando “o casulo de abstrações cristalizadas” e aceitando o combate de encontrar o “mundo real”, o “mundo-barata”, toda a questão humana entra “em jogo, em risco, em crise”, pois como sabe o filósofo:

“basta que se seja, mas plenamente, um-olho-que-vê-coisa”, “basta uma coisa qualquer, uma coisa-barata (principalmente a vida que nos olha do ‘outro lado’) – e é já para a consciência do homem a hora do julgamento decisivo, o apocalipse.

E só há um meio para ela defender seu território: viver em permanente luta de fronteiras: com o que não é humano e com o que não é consciência”.

Assim, a obra de Clarice, especialmente depois de PSGH, “assume a gravidade e o assassinato” que caracterizam “toda aurora de pensamento real”, na medida em que faz:

“a epoché da memória e do entendimento automatizado e rotineiro, pondo entre parênteses a temporalidade e descobrindo que só há dois caminhos para o homem: o de ser (pleno da vida) que (se) é (no fundo) e o da ambigüidade de ser-e-não-ser, de ir sobre-vivendo na superfície da vida”.

De acordo com esta dicotomia, ancorada no pensamento dos filósofos pré-socráticos, notadamente Parmênides de Eléia, Pessanha comenta as travessias dos personagens clariceanos que antecederam G.H., privilegiando os que se “reduzem” e se “moderam”, a fim de evitar o “perigoso deslumbramento”, “raiz da ontologia ou da loucura”, do “risco de viver”, de conhecer alethéia: a verdade, que se descortina em PSGH.

A este caminho, que denomina “ritual da sã sobre-vivência”, e que foi o escolhido pela narradora de “A Quinta História”, dentre outros personagens, opõe-se o de G.H., que opta por sua alma em detrimento de seu eu, e que, assim, aborda o ser, pretendendo prová-lo, como faz o metafísico.

“E, como o metafísico, G.H. vê que toda vez que se pretende provar o ser – numa prova sempre ontológica – é o ser que se prova. O homem apenas dele prova como quem saboreia (...). No limite da humanidade imposto pela barata, G.H. comunga. E é a terrível provação de se provar: de sentir no ser o próprio gosto. Provação que a redime e que redime tantos crimes”.

No entanto, a intuição provocada pelo “êxtase espiritual provado na exaustão do físico” não continua. Ela é, apenas, ou seja, escapa à consciência enquanto duração. Nesse sentido, a eternidade vivida por G.H. é a eternidade de um instante, privilegiado porque não apenas mostra o que é, mas mostra mais – “luz dentro da luz” –, “pois mostra que o que é – é”. Nessa tautologia

experenciada por G.H. está, para o filósofo, “o nome verdadeiro”, “a raiz de todas as formas de loucura”, “de todos os riscos de radicalidade”. Ela esgota todos os assuntos, estanca o fluxo da linguagem<sup>41</sup>.

Então a linguagem, “que é somente indicação do ser, não o ser, nem mesmo seu fiel retrato, que é traição e delato”, só pode, mesmo, prenunciar o silêncio: “fundamento absoluto do ser e do conhecer”.

Em consonância com esta leitura, Pessanha interpreta “a forma religiosa da linguagem” de Clarice Lispector, especialmente em PSGH, como um disfarce da escritora, “pois é a maneira necessariamente sonsa de se apresentar uma visão profana, dessacralizada”. E acrescenta: “o que não é de estranhar numa obra toda feita da superposição de disfarces – do mesmo modo como a realidade espiritual que ela indica: feita de negações e de negações de negações. Assim: como obra de filosofia.”

Desta forma, o mergulho de Clarice na “noite do não-intelectualismo”, “na noite da pobreza de espírito”, percebido por exemplo na redução psicológica que Martim realiza, “bem que pode ser, apenas, disfarçada vocação para a luz. A plena luz do meio-dia, que castiga”. Do mesmo modo, “recusar a ascensão racionalizadora e descer ao fundo, seria subir<sup>42</sup>”.

Ainda explorando o tema dos disfarces em PSGH, Pessanha faz idêntico raciocínio, agora centrado na dialética linguagem-silêncio. “O que a linguagem quer: o silêncio do ser, essa identidade absoluta”.

E a utiliza para explicar o fluxo verbal ininterrupto da narradora-protagonista:

“E é por isso que G.H., no fogo da paixão, fala e fala. Ao contrário de Martim que descortina silencioso, descortina de fora da linguagem, deixando-nos

---

<sup>41</sup> Discordando da leitura de Nunes, para Pessanha essa negação da raiz transcendente, que se consegue negando-se – “pelo mito da origem humana apenas humana, os mitos de transcendência” – constitui o motivo pelo qual os personagens de Clarice Lispector têm aparência de existencialistas.

<sup>42</sup> “Como em Platão: não o de ‘A República’, mas o do ‘Banquete’ - essa outra ceia. Em que Eros - o Amor -, a partir do corpo, também comanda a subida para a verdade da beleza plena, que libertará”.

também de fora de seu descortínio.<sup>43</sup> G.H, fala, fala. Ininterruptamente, sem capitulação, sem desistência (o artifício dos capítulos é denunciado e abolido pela retomada das últimas frases). Como um jorro de sangue jovem. Que sobe das raízes. G.H. fala, fala. G.H. é fala. E tão radical que é filosófica. É linguagem de redescobrimto de filosofia, que estava soterrada. E que sempre começa assim:

"----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender."

Finalmente, gostaria de comentar um trecho do ensaio em que Pessanha toca na questão da originalidade da obra de Clarice Lispector como algo que lhe é "exterior", como "alusão sibilina a seu subsolo 'terciário', a seu 'mal secreto". Assim, vê seu estilo, que reconhece admirável, não como "fim em si mesmo", mas como (outro) "disfarce desta obra sonsa", que, "oracular, aponta para além dele próprio".

Particularmente nesse trecho, em que relaciona a força das imagens criadas pela escritora ao fato de elas nada terem "de construção, de artefato, de artifício", afirmando que "nelas o que contunde é o prosaísmo, a não-grandiloqüência, a força não exibida",<sup>44</sup> o autor aproxima-se da visão de Lima, para quem a trajetória de G.H.

"continuando inventada (ficcional), recusa-se, porém, a ser encerrada no ficcional". Assim, embora mantenha sua integridade de obra do imaginário, Lima afirma que "PSGH é composta de modo a restar sempre a um passo da realidade; de modo a fazer com que seu roteiro atinja o leitor a partir da meditação que lhe provoque"<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> "A radical e impessoal compreensão filosófica – que G.H. conseguiu por não trair seu 'crime', por não se tornar 'o herói de uma história', como Martim. Porque nela aquela aurora de filosofia não quis ser apenas romance. O que sempre exige a universalização e a despersonalização. E este silêncio que produz a voz – e a voz que remete ao silêncio".

<sup>44</sup> "As imagens de Clarice Lispector têm só a originalidade das origens. São a mostraçãõ dos estigmas que o mundo-á imprime numa sensibilidade despojada: olho que resiste olhando o sol de frente. Mais ainda: se o jogo das imagens surpreende pelo inesperado é porque nada tem com as associações habituais, feitas de entorpecida razão comum, de debilitada proporcionalidade entre os termos, de superficial e gasta analogia. O liame que prende as imagens de Clarice Lispector em relações inusitadas é a raiz comum: o modo como cada imagem foi vivenciada, no seu nascimento – atentamente, intensamente, em carne viva".

<sup>45</sup> NUNES (1999: 340)

Este comentário, unido à dimensão oracular de PSGH percebida por Pessanha, aponta para uma característica do romance que será estudada no capítulo 3 deste trabalho: trata-se de seu sentido de ritual, em que escrever – e também ler o que foi escrito – confunde-se com (re)viver e portanto (re) atualizar a experiência inominável.

Por meio da adaptação ou apropriação literária do conceito bíblico de “epifania”, significando “momento de revelação”, de “manifestação de Deus no mundo”, Olga de Sá, no final da década de 70, procedeu a uma leitura da obra de Clarice Lispector.<sup>46</sup>

De acordo com tal leitura, precedida do primeiro levantamento sistemático e cronológico da fortuna crítica sobre a ficção clariceana produzida nas décadas de 40 a 60, nesta produção ficcional a epifania apareceria não apenas como motivo, mas como técnica, como procedimento construído em linguagem, explicando tanto a transfiguração que os acontecimentos cotidianos sofrem, quanto sua transmutação em meios para uma “efetiva descoberta do real”<sup>47</sup>.

“Expressão de um momento excepcional, em que se rasga para alguém a casca do cotidiano, que é rotina, mecanicismo e vazio”, mas também “defesa contra os desafios das descobertas interiores, das aventuras com o ser”, a epifania constituiria um constante “momento de perigo, à borda do abismo, da sedução que espreita todas as vidas”.

Seria, em suma, um “modo de desvendar a vida selvagem que existe sob a mansa aparência das coisas”, “um pólo de tensão metafísica”, abordagem que a estudiosa vê anunciada, mesmo que não explicitamente, por certa tradição crítica por ela rastreada, a qual em seu entender iria de Álvaro Lins a Benedito Nunes, passando por Sérgio Milliet, Roberto Schwarz, Massaud Moisés, Luís Costa Lima e João Gaspar Simões<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> SÁ (1983: 129 a 156)

<sup>47</sup> “Postos em relevo e atingindo o limite entre o dizível e o indizível, tais acontecimentos prosaicos tornar-se-iam momentos insustentáveis de tensão, conferindo aos textos ricos contornos metafísicos de uma realidade complexa, porém perceptível aos sentidos”.

<sup>48</sup> Vejamos rapidamente os elementos pelos quais Sá identifica como anunciadoras do conceito de epifania as considerações dos referidos estudiosos sobre a obra de Clarice: Álvaro Lins denomina “romance lírico ou romance de realismo mágico” a apresentação da realidade com caráter de sonho efetuada pela escritora; Sérgio Milliet refere-se ao seu estilo como “à beira do desmaio, do êxtase”, como “revelação informe de uma

Ao afirmar que Clarice Lispector, desde seu primeiro romance, inaugura a “ficção metafísica” na moderna literatura brasileira, Olga de Sá alicerça-se, ainda, no já referido texto paradigmático de Antonio Candido, e também nas posições de Alfredo Bosi e de Leodegário A. de Azevedo.

De acordo com esta consideração, para ela não é relevante relacionar a cosmovisão da escritora nem com a filosofia existencialista, nem com uma crítica da “realidade do homem contemporâneo das grandes cidades”, como querem sucessivamente Benedito Nunes e Luís Costa Lima. Em vez disso, em seu entender a ficção clariceana caracteriza-se por uma “indagação ontológica” – que se filtra em seus personagens – marcada pela contradição entre “o desejo de viver” ou “analisar a consistência da vida”, “participar do “sangue grosso da existência” ou “atirar-se no jogo da escritura”.

Quanto ao estilo da autora, Olga de Sá o considera “centrado no pólo metafórico da linguagem”, “em prejuízo” das operações que se fundam na contigüidade. Pontuado por contrastes e analogias, que se traduzem em oxímoros e paradoxos, comparações e metáforas, este estilo lhe parece apontar para o silêncio “enquanto grau zero da escritura”, uma vez que a escritora, “ao menos teoricamente”, “não acredita no poder da palavra”. Para ela, o que mais se aproxima do silêncio, o qual se transforma em possibilidade única de alcançar o indizível, é a repetição<sup>49</sup>, entendida como corrosão do próprio significante.

---

coisa essencial que de repente se fixa”; Roberto Schwarz denomina “Perto do Coração Selvagem” “livro estrelado”, enquanto para João Gaspar Simões trata-se de um “livro fosforescente, espécie de fogo-fátuo”; Massaud Moisés fala do “instante existencial, em que as personagens clariceanas jogam seus destinos, evidenciando-se por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz, como a iluminação instantânea de um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa ser apreendida pela palavra”; Costa Lima, à semelhança de Álvaro Lins, acredita que “essa redução da realidade ao meramente subjetivo” resultaria antes em falha do que em valor, denunciando na ficcionista um fundo romântico; e Benedito Nunes, por sua vez, menciona o “descortino silencioso”, vivenciado pelos personagens da escritora. Idem, pág. 163 a 167.

<sup>49</sup> Estudando o estilo de Lispector, Benedito Nunes afirma que ele “tem na repetição o seu traço de mais largo espectro”. Segundo o crítico, “o ritmo da repetição, insistente e obsessivo, não apenas assegura (como nos estribilhos e fórmulas mágicas que ganham com a redundância) um aumento de ênfase. Faz também aumentar a carga emocional das palavras, que ganham então uma aura evocativa”, adquirindo “aquele poder encantatório da nomeação”. Assim a repetição, realçando um mesmo significado, que mais fugidio se torna quanto mais se tenta explicitá-lo, aproxima a prosa de Clarice da melhor eloquência barroca. NUNES (1989: 135 a 138)

Sendo assim, seu questionamento é o da própria linguagem, enquanto capaz de denotar o ser; é o do próprio ato de escrever, enquanto ato de nomear; é o da possibilidade subjetiva da linguagem, enquanto possibilidade do "eu" exprimir a coisa. Nesse sentido, o itinerário que traça em PSGH indica que por um lado a escritora recupera, pela renúncia à linguagem, "a imersão nas coisas, o abraço sensorial do ser", embora por outro não renuncie ao "de dentro" do homem e às "palavras úmidas, de que sua escritura coleante se nutre".

Temos, então, nesse estilo singular, dois pólos centrais e opostos que se alternam: o da epifania e o da paródia. Em tal alternância, que é também confluência, o belo e o feio, o alto e o baixo, encontram igual lugar de destaque, podendo-se aí vislumbrar o limite da romancista. Para a estudiosa<sup>50</sup>, em PSGH "a criação do interlocutor fictício dentro da própria ficção" vem ao encontro dessa problemática, desventrando a função fática de Jakobson, expondo a nu "o próprio esqueleto da narrativa" e mantendo o "círculo comunicativo".<sup>51</sup>

Em obra posterior, denominada "Clarice Lispector: A Travessia do Oposto", de que passarei a rastrear o capítulo III<sup>52</sup>, dedicado a PSGH, a estudiosa deteve-se nos procedimentos paródicos realizados por Clarice ao longo do romance, os quais a seu ver se concretizam em "epifanias irônicas ou negativas", denunciadoras do desgaste do signo como legítimo portador de significação.

---

<sup>50</sup> SÁ (1983: 192 a 206)

<sup>51</sup> "GH quer que alguém lhe segure a mão. A experiência da ruptura pela qual passou, e que pôs em cheque a sua própria identidade, não lhe permite ter segurança como sujeito do narrar. GH tem de fingir esse alguém, que se desvaneceu na sua experiência mística do nada. Mas GH não é CL. Esta, como ficcionista, ainda tem os seus recursos: se salva a personagem, fingindo-lhe um interlocutor necessário, um "tu" para o diálogo, libertando assim o texto como narrativa e comunicação, faz isso com pleno domínio de seus meios de expressão. A linguagem pode triunfar na medida mesma em que parece crucial o impasse da personagem.

Em A Paixão a dualidade, a contradição que gera o diálogo da vida, é fingida e criticamente afirmada, por exigência da própria linguagem e da pesquisa do ser.

Não se desventra assim o cerne da própria ficção? A escritura epifânica é, portanto, do domínio do narrador. Segundo a lição de Joyce, é na página escrita, na alta montagem dos recursos do estilo, que se configura o momento epifânico. Fora da página, ele não existe. O silêncio que ameaça a personagem é um recurso, uma técnica, para realçar o imperativo da fala, a necessidade da narrativa como necessidade do próprio viver. Nesse jogo de desgaste que se preenche a si mesmo, se percebe como tornar possível o impossível venha a ser autêntica necessidade do homem. Como exprimir o inexpressivo seja a sofrida glória do escritor. Ou vice-versa, barthesianamente, "inexprimir o exprimível..."

<sup>52</sup> SÁ (1996: 131 a 169)

Partindo de Bakhtin, para quem “o enunciado romanesco não só exprime , mas torna-se ele próprio objeto de expressão”, o que leva às conclusões de que “todo discurso de romance é crítico em relação a si mesmo” e de que “não se pode descrevê-lo e analisá-lo como enunciado linear”, Olga de Sá propõe-se a ler PSGH na “pauta do irônico”, “como reversão paródica”, cujos procedimentos passa a investigar.

Começa sua análise pelo título, que inverte as expectativas do leitor comum, num primeiro nível se este leitor entender o termo em seu sentido erótico, o que o fará ser contrariado por uma “resposta ontológica”. Num segundo nível, o título poderá despertar “contínuas reminiscências bíblicas” no leitor, já que o fará pensar nas narrativas evangélicas da Paixão de Cristo: Paixão de Jesus Cristo Segundo Mateus, João etc<sup>53</sup>. Neste caso, o leitor também terá sua expectativa invertida, pois Clarice Lispector “desloca a paixão de Cristo do plano da transcendência para o da imanência”, ou seja, “segue um modelo bíblico, mas o reverte, freqüentemente, na construção de seu próprio itinerário”.

Ao se referir a “um dos recursos retóricos mais fundamentais do texto” – “a inversão de certas expressões bíblicas, ou o uso delas sob forma de paradoxo” – a autora o exemplifica, por meio do momento da obra em que ocorre o “limite do procedimento”: “a analogia do ritual da manducação da barata com a comunhão dos cristãos”.

Enquanto a segunda é um fenômeno místico em que o cristão, assimilado pelo corpo de Cristo, Nele se transforma, o que planta em sua “carne de homem corrompido” “a semente da ressurreição e da vida”, fazendo com que transcenda o

---

<sup>53</sup> “Enquanto as narrativas bíblicas constituem partes dos Evangelhos que relatam os sofrimentos de Cristo como foram vistos ou conhecidos por seus discípulos, em PSGH a paixão é vivida e narrada pela protagonista”. Assim, a autora diferencia a paixão de G.H. da paixão segundo G.H. Se a primeira é uma “experiência-limite”, “porque a manducação da barata levava G.H. à renúncia de sua vida pessoal, de seu ser como linguagem”, a segunda também o é, na medida em que “atinge a natureza do ser produtor de linguagem: o escritor”.

A obra estrutura-se, portanto, entre o silêncio da imanência que será conquistada pela personagem G.H. e a transcendência da linguagem com a qual este silêncio será relatado pela narradora G.H. Trata-se de uma ontologia, uma metafísica empiricamente construída para “desvelar o ser contra a linguagem (fazendo linguagem), contra a razão que o encobre, contra a transcendência, que, segundo a narradora, o ultrapassa. A Paixão é dor contra o hábito, que insensibiliza. É a vida, a totalidade, contra o ‘eu’, o puramente psicológico”.

humano, através da comunhão com Deus, o primeiro carrega o mesmo efeito de transformação existente no processo, embora o inverta: “a comunhão” de G.H. despoja-a de sua individualidade, para que ela encontre a “pura matéria viva”. Ou seja: a imanência, em vez da transcendência, prometida pelo cristianismo.

Vejamos outra inversão importante:

“enquanto, segundo o cristianismo, é pelo amor que os homens podem realizar o melhor de si mesmos, para G.H. é pela ausência de sentimentos, pela redução da vida humana à sensação, à vida física e material, ao ‘mundo da coisa’, que o homem alcança a plenitude. Sem beleza, sem amor. Apenas a monotonia do ser, a ausência do gosto, a violência do neutro”.

Quanto a G.H., a protagonista do romance, Sá reproduz elementos de sua autodescrição “cruel”, de “mulher frívola”, para comentar que ela, ao menos aparentemente, “não representa o protótipo do sujeito de uma experiência que atinge as raízes do ser”, o que vê como outra aproximação invertida entre a mística cristã e o percurso de G.H.: “Este o herói que se “deseroíza”, exatamente quando alcança toda a extensão de sua superficialidade, e a raiz de sua identidade profunda”.

Alem disso, expressões como “vida paralela”, “glosa de vida”, “duplicata”, “paródia”, “vida entre aspas”, utilizadas para caracterizar G.H., permitem-nos perceber, na opinião da ensaísta, que o narrador do romance é consciente de seu procedimento: “ressalte-se o seu aspecto metalingüístico, assumido na própria narrativa pela personagem G.H., que por trás do ser questiona sempre os horizontes da narrativa”.

Também na análise do lugar onde se dá o ritual, Sá reconhece marcas distintas dos topói das experiências místicas. Em vez de “um bosque”, da “noite escura da alma”, o que encontramos no romance é um espaço “esturricado de sol”, o quarto da empregada Janair (que ela aproxima de Janaína: outro nome de lemanjá), cujos ares de “princesa negra” levam o leitor a “associá-la a ritos africanos”. Por outro lado, a presença de “múmias do Egito”, de “hieróglifos”, de

“sarcófagos”, de “deserto”, de “salamandras e grifos” remete-nos a uma “ambiência oriental”.

Para a autora, esse acúmulo de aspectos divergentes contribui para confirmar a “entonação irônica da experiência”, constatação que a leva a um questionamento importante, o qual encontra eco, embora de modos diversos, em outras leituras que já mencionamos:

“Lúcida em relação a si própria, G.H. não representará a paródia de seus próprios limites? Não terá a ficcionista sobrecarregado esta personagem, quase frívola, com suas radicais intuições sobre o ser, para sorrir de si mesma? No contexto da civilização moderna, no amadorismo dessa escultora, não estará ela projetando sua própria figura, ‘escritora amadora’, cuja paixão pela forma ela parodia na paixão por ‘arrumar’, e cujas reflexões e angústias metafísicas ironiza? Tudo somado, para ressaltar o essencial: uma visão mística do mundo, que prescinde de religião, sem prescindir porém, das mais fundas experiências religiosas do Judaísmo e do Cristianismo, da cosmovisão bíblica”<sup>54</sup>.

Enfim, Sá enumera e comenta os recursos em seu entender utilizados por Clarice Lispector, nesta “travessia do oposto” por ela realizada em PSGH: a inversão paródica, a ironia, o paradoxo, o oxímoro. Estruturado por meio de “uma dupla linha de montagem”, o romance conta com o paralelismo bíblico<sup>55</sup> e o paradoxo como elementos estruturadores.

Num ensaio denominado “O Ritual Epifânico do Texto”<sup>56</sup>, Affonso Romano de Sant’Anna procura “desorganizar” a linguagem crítica convencional, a fim de

---

<sup>54</sup> A visão de G.H. como máscara literária de Lispector também é estudada por Nunes, embora com outro enfoque, que vale a pena mencionar. De acordo com o crítico, “quando o sujeito narrador assume o ponto de vista da 1a. pessoa, mais condizente com o caráter introspectivo da ficção de Clarice, e se confunde com sua personagem, ocorre o descentramento do próprio eu de quem narra. O monocentrismo reaparece(...) identificando, sem disfarce possível, o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua *persona*, a sua máscara de escritor”. (NUNES: 1989: 151)

<sup>55</sup> Para a estudiosa, o paralelismo bíblico manifesta-se inclusive quando um capítulo se inicia com a mesma frase que finaliza o capítulo anterior, pois “este procedimento repetido (menos no capítulo XIX, que, descartado, deixa o livro com XXXIII capítulos, cifra equivalente à idade de Jesus Cristo, como se diz popularmente), não só estrutura o encadeamento formal da narrativa, mas estrutura a oralidade, que ela não tem, pelo procedimento poético, de que é impregnado o texto bíblico”.

<sup>56</sup> NUNES (1996: 241 a 261)

“mostrar”, mais que explicar, o modo como Lispector “desorganiza” sua linguagem, reorganizando-a “através de uma outra mais difícil e original”.

Ao se referir ao processo narrativo da escritora, que procura ir mimetizando ao longo do ensaio, o crítico define-lhe o texto como “uma massa que vai se espalhando sobre o papel em círculos concêntricos. Em espiral ou espirais”. E menciona “A Quinta História” “como modelo reduzido de um processo que se repete em toda sua obra”, em que “os textos se remetem a si mesmos num jogo de espelhos e repetem algumas obsessões temáticas e estruturais”.

Para iniciar a análise de PSGH, discute a questão da epifania, priorizando-lhe o sentido literário mais preciso: “uma obra ou parte de uma obra onde se narra o episódio da revelação”. Para o crítico, a escritura de Clarice é essencialmente epifânica, em sua linguagem distante do logos de Aristóteles e próxima do logos de Heráclito. Nela,

“O texto, como narrativa da verdade, se faz de esparceamentos. De descontínuos. De revezamento dos opostos, que dialeticamente buscam se complementar. Digo então que o texto sobre o papel não é apenas uma mancha preta, mas uma mancha branca<sup>57</sup>. Aquela mesma ‘massa branca’ que escorre do ser da barata imprensada na porta do armário do quarto da empregada. O texto é uma ‘mancha’ contraditoriamente ‘preta’ e ‘branca’ que escorre como resultante de um massacre. Um massacre do ser. Do ser exposto à epifania. A epifania da escrita: traços escuros sobre um fundo branco”.

Sobre esta obra, que vê como um “labirinto mágico, místico e metafísico”, em que “uma mulher e uma barata são a mesma criatura”, essa barata sendo o duplo dessa mulher, o crítico tece considerações que me parecem pertinentes e complementares dos estudos que exploram a dimensão epifânica de PSGH, aqui associada ao seu caráter de ritual.

---

<sup>57</sup> Por meio desta metáfora – “mancha branca” – , Afonso Romano refere-se ao “impossível, o imprevisível, o impensável dentro da lógica da frase”.

Uma delas refere-se ao 1º capítulo, que em sua opinião apresenta uma “síntese de temas que serão desdobrados no interior da novela”<sup>58</sup>. “Na verdade, o primeiro capítulo parece-se a um prólogo teórico que antecede a ação, e, no entanto, já é o livro em plena ação”.

Outra diz respeito ao mencionado caráter de ritual, entendido como seqüência solene<sup>59</sup>, de que a narrativa se reveste, relacionando-se com o fato de os personagens serem ritualísticos e de a narração constituir “a memória de um encontro com a revelação epifânica”.

Para o crítico, o ritual, que implica transformação, metamorfose, a qual “une o baixo e o alto”, “o sublime e o grotesco”, “o sacro e o profano”, e “elimina tempos e espaços”, aparece no texto de forma implícita, na medida em que o dramatiza, e também de forma explícita, ao teorizar sobre a própria natureza ritualística.

Na esteira dos estudos de Van Gennep sobre os ritos de passagem como simbolismos correspondentes a estágios de crescimento do indivíduo, Affonso Romano, após lembrar que cada passagem significa um re-início, uma morte e ressurreição, enumera os “lugares de passagem” presentes no texto.

Assim, o “corredor escuro” atravessado por G.H. para chegar ao quarto de Janair, “espécie de conduto, de umbigo simbólico entre um mundo e outro”, seria um lugar de passagem. “Um corredor, mas escuro, que ao mesmo tempo separa e une”.

Da mesma forma, o quarto e a barata<sup>60</sup> significariam lugares de passagem. No quarto, há o desenho primal, rupestre, que remete G.H. à anterioridade de seu

---

<sup>58</sup> Exatamente com este enfoque de prólogo, de “síntese de temas que serão desdobrados no interior da novela” o primeiro capítulo de PSGH é estudado em detalhe, no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>59</sup> “Esse avanço pausado, que se repete, circularmente ou de forma espiralada, ajuntando o alto e o baixo num mesmo anelo e aspiração”. Na verdade, como o autor vai demonstrar mais adiante, a estrutura do texto de Clarice é espiralada, e não circular, embora apresente uma tensão entre ambos os modelos, a qual discuto no capítulo 3 deste trabalho.

<sup>60</sup> “O lugar de passagem como reprodução do rito da soleira: as soleiras e portais são revestidos, quando não de perfumes, pelo menos de sangue e outros sinais purificadores. E na Babilônia as ‘guardiãs de soleira’ eram figuras mitológicas, seres zoomórficos, que lembravam dragões alados, esfinges e outros monstros. Com efeito, em Tebas, a Esfinge estava na entrada da cidade. Passar por ela, pelo seu enigma era como enfrentar um ladrão. Era um rito de passagem, que só Édipo, entre tantos, realizou. (O que fazem tantos monstros em forma de cariátides nos templos góticos, nos advertindo sobre o inferno? Talvez esses templos sejam a concretização da diferença, da separação entre o mundo profano e o sagrado, o alto e o baixo, o humano e o divino. E Clarice aproxima sua barata desses símbolos.)”. No capítulo 2, desenvolvo tal aproximação entre G.H./barata e o mito de Édipo.

próprio ser; ao “útero (ou gruta) da história, no recomeço dos tempos”. Assim, para aquela que confessara que “arrumar” era a sua única vocação verdadeira, o penetrar nesse quarto “desencadeia um processo irreversível de conhecimento do mistério, do enigma, da escuridão, do outro, do que havia de mais abjeto – a barata, como símbolo a ser decifrado-possuído-devorado”.

Surpreendida entre dois espaços, metade dentro e metade fora, a barata “aos poucos verterá uma massa branca, exibirá seus olhos e antenas em pura perplexidade, que é também perplexidade de sua algoz, convertida tanto em vítima como ela”. “Na verdade, a mulher está vertendo também a sua massa branca de epifania e pasmo. Está ali prisioneira, com ‘náusea’ e ‘nojo”. Ambas fêmeas, ambas cortadas ao meio, a mulher e a barata são morte e renascimento, ritual e epifania. “G.H. é como a barata: um sujeito-objeto cortado em dois”.

Ao longo do processo epifânico, em pleno espaço “onde se ritualiza o conhecimento através de humilhantes e desmobilizadoras provas”, tal “conhecimento de si mesmo através do outro”, ou seja, o autoconhecimento de G.H. através da barata, pode ser entendido, em termos antropológicos, se concebermos esta última como “animal totêmico”. De acordo com tal interpretação, o inseto, além de ser ao mesmo tempo sujeito e objeto de culto, é também “o ser concreto e simbólico a ser devorado pelo crente, pelo iniciado, por aquela que compartilha de seu sangue e carne”.

Desta forma, a fusão de um com o outro ocorre por meio da “comensualidade”, palavra a que a narradora se refere, nos momentos em que a aproximação entre ela e a barata se dá explicitamente através da própria boca. A identificação entre a massa branca que dela escorre e a “hóstia”, palavra também empregada no texto, indica o grau de canibalismo do ritual realizado. Essa “massa branca”, que em transe G.H. põe em sua boca, significa “o sangue e o corpo da entidade sacrificada”. Nesse sentido, seu gesto adquire os significados de “rebaixamento e redenção, como quem beijasse um leproso”.

Para o crítico,

“Se este não é um ‘ágape’ na tradição ritualística cristã é, pelo menos, uma cena de canibalismo amoroso. O canibalismo exige como condição para se realizar que ocorram dois movimentos complementares: identificação e incorporação, e assim o outro é oralmente introjetado. E tanto a identificação quanto a incorporação ocorrem no ambíguo confronto: G.H. e a barata”.

De acordo com tal leitura, nesta obra, em que há “celebração primitiva de ritos ancestrais”, “volta-se ao que há de mais originário na história do homem, ao tempo em que homem e animal (mulher e barata) viviam a rudeza de sua essência”.

Por outro lado, a presença uma cronologia específica no texto, na visão do crítico possui valor simbólico e mítico. De início, por ocorrer durante o meio-dia o “primeiro grande arrebatamento”. Aqui se reduplicaria a barra que separa as duas partes do signo mulher/barata, indicando, ao mesmo tempo, duplicidade e unicidade.

Como a meia-noite, o meio-dia constitui hora mágica, espaço de passagem, a exemplo dos solstícios de verão e inverno. No esoterismo tântrico, trata-se, de acordo com o “Dicionário dos Símbolos”, de Chevalier e Greerbrant, de horas de repouso e beatitude, em que o “sol do espírito” confunde-se com o sol físico. (“Por isso, o pensamento esotérico vai desenvolver a respeito destes momentos alguns oxímoros: a meia-noite luminosa e o meio-dia escuro”).

Ao meio-dia, ocorre a meditação visual da narradora-protagonista, ou seja, a revelação da “máquina do mundo”, que aparece na literatura ocidental da Idade Média aos nossos dias. G.H. descortina o “império do presente”, numa cena alucinatória que ocorre no limiar do tempo e espaço. Assim, ao meio dia a personagem está atravessando “El Khela, o nada”, o “Tanesruft, país do medo”, o “Tiniri, terra além das regiões da pastagem”.

Como “nova porta no labirinto”, o crítico identifica outro tópico da mística e da antropologia: o tópico da “primeira vez”. Isto é: há uma recorrente afirmação de que as experiências que estão ocorrendo sucedem sempre como se fosse “a

primeira vez”<sup>61</sup>. Uma “primeira vez” que se repete ciclicamente, concentricamente, reafirmando uma “estrutura espiralada ascendente”, no sentido mítico e místico. “Como se a estrutura dos ‘ciclos’ de Dante na sua experiência pelo Inferno, Purgatório e Paraíso fosse um padrão que, de uma certa maneira, pudesse aqui se repetir”.

Surge, então, mais uma porta: a teoria das catástrofes, que estuda os movimentos ríspidos dos sistemas orgânicos, mecânicos ou sociais, apontando o modo como “entram em crise, sofrem um colapso ou passam por abruptas transformações”.

Numa narrativa como PSGH, pode ocorrer o mesmo que ocorre nas sociedades em que um apocalipse precede um novo gênese, ou seja, há um reinício, depois da catástrofe ou “queda”.

Para o crítico, os conceitos de epifania e liminaridade se inscrevem no âmbito da catástrofe, onde “a personagem se decompõe, expõe-se pelo avesso, revela sua contraditoriedade e vive a náusea e o enjôo existencial”. Trata-se do momento da “experiência do tudo e seu avesso – o nada, da multiplicidade e de seu avesso, – o neutro”.

Assim, na G.H. escultora que adora “arrumar”, instala-se o caos, o colapso, a catástrofe de sua própria consciência, ou seja, a “desarrumação”, que corresponde a morte, tragédia, inferno, queda. Ela então anota o “desmoronamento de civilizações”, tem a sensação de que “ia caindo séculos e séculos” e está presenciando os “últimos restos humanos” naquele deserto “em que tudo se nadifica e tende para o neutro”.

Tal catástrofe liga-se estruturalmente ao topos, presente nas narrativas clássicas e mitológicas, “da queda do herói”, como vemos em Alice, de Lewis Carrol, a qual “cai num buraco que lhe abre a porta para um mundo mágico”, em

---

<sup>61</sup> “A inscrição da ‘primeira vez’, mais do que um exercício de ‘eterno retorno’, é reafirmação constante de uma ‘intertroca’ entre vida-e-morte, exemplificação de um constante re-início, uma viagem ao ‘núcleo’ das coisas. E é também uma estrutura típica dos ritos de passagem, que não existem a não ser por ocasião da primeira passagem de uma categoria social ou de uma situação a outra. No caso de PSGH isto é mais apurado, e até a estrutura concêntrica dos capítulos, começando com a frase do anterior, remete para o constante reinício da escrita e da experiência”.

Jonas – que cai do ventre da baleia – e em José, “colocado no fundo do poço pelos irmãos e dali saindo para a glória do trono real egípcio”.

As catástrofes relacionam-se com o grotesco, na medida em que este se caracteriza, de acordo com Wolfgang Kaiser, “por uma mudança violenta no sistema”, a qual provoca “insegurança e instabilidade”, instaurando “a falência da ordem moral e do universo físico”. O mundo, então, aparece em sua “estranheza”, o que faz emergirem “os aspectos demoníacos, presença da fissura, da fenda por onde o demoníaco se insere”.

Parte de PSGH, vista por este ângulo catastrófico e grotesco, possui aproximações com o ritual do sabá, a missa negra, o que reafirma a dualidade, a força dos oxímoros, porque como vimos a catástrofe produz um mundo novo, ou seja, o sabá traz à protagonista a “alegria do inferno”.

Assim sendo, para Affonso Romano essa narrativa é paradoxalmente ao mesmo tempo grotesca e sublime: o sublime dando sentido ao grotesco, uma vez que se compõe em relação a ele. Tanto “os heróis que experimentaram a queda” se dirigiram para o sublime (Dante, Jonas, José ou o próprio Cristo), quanto os insetos (como aquela barata) constituem “zoomorfoses do grotesco”. Em PSGH, a barata que emerge do fundo escuro do armário corresponde ao “grotesco emergente que quer se metamorfosear em sublime a partir da epifania, da liminaridade e do ritual de passagem”.

De acordo com tal interpretação, o próprio título do livro, ao remeter para uma paixão segundo São Mateus, segundo São João etc, faz referências a Cristo, de resto presente concretamente em toda a narrativa: Cristo seria, por excelência a “vocação sublime antagonizada pelo grotesco”.

Além disso, a linguagem, de conteúdo religioso e místico, mantém uma estrutura hierática, significando o sagrado, o elevado, mas, sobretudo, destacando “o que de hierático tem o hieroglifo”: “a escrita sagrada dos sacerdotes, em oposição à escrita demótica, mais popular e profana”. Esta palavra, repetidamente utilizada pela narradora, não apenas reitera o caráter hierático de sua obra. Também remete à questão do enigma, do mistério, o que possibilita à crítica

“estabelecer conotações entre o hieroglifo e as metáforas do sonho, conforme Freud”.

Trata-se, enfim, de uma “linguagem-sujeito, divinizada pelo ritual que desenvolve”, ou seja, uma linguagem-ritual. “Daí o seu caráter circular, fechado, e a composição em tom de ‘oratório’”<sup>62</sup>.

Ao estudar “as paixões em forma de oratório”, o crítico refere-se “ao jogo que se estabelece entre os números três, dois e um”, ao longo do romance. Da “terceira perna: equilíbrio e epifania”, a “entrada na liminaridade”: “a fragilidade de manter-se sobre duas pernas”. O número dois, que exemplifica por meio da “dualidade mulher & barata”, carrega em si “uma barra”, “uma separação”, “metaforizada pela porta que corta ao meio e esmaga a personagem”, o que a leva a deixar que sua “consciência catastrófica” escorra.

No trecho de PSGH em que a protagonista afirma ter entrado “naquilo que existe entre o número um e o número dois...”, Affonso Romano vê a “própria teorização sobre o interstício, o intervalo, a fenda, a rachadura entre o número um e o número dois, entre o sujeito e o objeto, entre duas unidades”. E acrescenta:

“a narrativa será exatamente a descoberta desse vácuo alucinante no descontínuo da própria casa, quando se entra no vazio do quarto e quando do escuro do armário surge intersticialmente aquela barata, que é algo entre uma nota de música e outra, entre um fato e outro, entre dois grãos de areia”.

Baseando-se na obra de Oscar Handlin, “Truth in History”, o crítico afirma que, se por um lado “o número três não tem a importância matemática do número um e do número dois”, esses últimos esgotam o conceito de número, pois “o surgimento do número dois é que inventa o infinito”. Assim, por meio das duas unidades fundadoras 1 e 2, “descobre-se ao mesmo tempo a descontinuidade e a continuidade”.

---

<sup>62</sup> “Como um oratório com seus contrapontos e fugas, com diversos temas se desenvolvendo num rodízio ascensional e espiralado, lembra as volutas das catedrais barrocas em direção ao infinito. Catedrais que reúnem o grotesco e o sublime numa só dialética e oxímoro”.

“E é com essas duas unidades primordiais que se inscrevem as narrativas e a história. É aí que nascem inclusive os computadores, em sua espantosa manifestação binária. Com os dois dígitos iniciais calcula-se o infinito. Com eles pode-se chegar a cálculos quantitativamente impensáveis pela razão rastejante dessa barata chamada homem”.

Esses dois termos iniciais, essas duas letras ou palavras iniciais, formam o “princípio de uma série de narrativa infinita”.<sup>63</sup> Ao apresentarem uma relação de complementaridade binária, os dois dígitos (a mulher e a barata) constituem “a semente de bifurcações e dualidades, pelas quais caminha toda a narrativa: organização/desorganização; medo/esperança; bem/mal etc. Não se trata, entretanto, de anotações opositivas inconciliáveis, mas de encruzilhadas, verdadeiros “lugares de passagem” da narrativa da consciência<sup>64</sup>.

Ao longo do romance, cada passo da personagem pode ser compreendido como uma opção entre dualidades: entrar no quarto, “entrar” no armário, “entrar” na barata, tudo é sinal de um irremissível “desvio” que provoca o florescimento luminoso da árvore epifânica.<sup>65</sup> Desta forma, assim como “os capítulos compõem a árvore narrativa saindo um do outro”, “os próprios parágrafos são alongamentos um do outro, como se de cada parágrafo brotassem novos significantes”.

Outra questão discutida pelo crítico – no contexto do interstício entre duas notas e a metafísica da binaridade – é a do erro, tematizada em PSGH. Agora na esteira do “Dicionário de Comunicação”, de Chaim Samuel Katz, ele coloca que “o erro sistemático de cálculo é uma exigência da estrutura do processo, de sua

---

<sup>63</sup> Ao atingir a segunda noite, Xerazade “já estava salva para sempre”, pois todas as demais “seriam decorrência”, razão pela qual, semioticamente, “poder-se-ia ler o número de mil e uma noites (1001) como um alargamento de intervalo entre a primeira unidade e a segunda, sendo os dois zeros intermediários quase que dízimas periódicas do alargamento da vida, do tempo e da sobrevivência do amor através do revezamento entre os dois dígitos da noite e do dia”.

<sup>64</sup> “Florescer de uma árvore de decisões (matemática), diante da qual a pessoa está numa encruzilhada. Ela pode tomar tanto o caminho da direita quanto o da esquerda. Ela toma o da direita. Mais adiante, defronta-se com outra encruzilhada. Agora toma o caminho da esquerda ... etc. Como representar o caminho seguido? 0: direita; 1: esquerda. 10110001... Supondo-se um caminho com um número infinito de bifurcações, pode-se mostrar como cada percurso possível é um número representado no sistema binário e como a qualquer número natural corresponderá um caminho”.

<sup>65</sup> “Raiz – fruto do bem e do mal – metáfora da árvore da vida (folclore e mitologia de várias culturas, está no subsolo da narrativa)”.

descontinuidade”, e também que “o erro é sempre causado pela intromissão do mundo real no mundo fechado e coerente da teoria”.

Associa, assim, erro e “errância epifânica”: “um deslocamento pela diferença, pela falha ou brecha. Um modo de cobrir a distância entre o 1 e o 2, entre todos os opostos que constituem o oxímoro estruturante desta narrativa/consciência-em-progresso”.

Quanto aos oxímoros, para Affonso Romano – como para Olga de Sá – em PSGH eles organizam o texto, nele apontando “a ruptura e o esforço de ligação absurda”, na medida em que, a rigor, “o oxímoro é uma sutura da linguagem e do pensamento”.

Após enumerar alguns dos principais “absurdos lógicos” existentes nos níveis do léxico e da frase em PSGH, o crítico analisa a dualidade mulher/barata, a fim de exemplificar a presença do oxímoro na construção da personagem, o que se estende à própria narração, quanto a este último ponto concluindo que “a sua história se constrói a partir de uma desconstrução”. Ou seja: “o romance se estrutura a partir da catástrofe. É uma obra de linguagem que se efetiva a partir da negação da linguagem convencional”.

Para Affonso Romano, enfim, PSGH constitui um “anti-romance”, com “anti-personagens”, numa “anti-língua”.

Ainda exemplificando a vertente de leitura de PSGH que liga o romance ao domínio mítico, existem dois trabalhos a ser mencionados.

O primeiro, de autoria de Luzia de Maria de Rodrigues Reis, foi produzido em 1981 e se chama “O Trágico da Paixão: Uma Leitura de PSGH”<sup>66</sup>.

A autora relaciona o romance à tragédia clássica, concluindo que ele “veicula a nostalgia de um tempo mítico das origens, a Idade do Ouro, em que tudo se plasmava ante o império da Unidade, revelando dessa forma uma consciência trágica”.

Tal conclusão deve-se ao levantamento e à análise de alguns fatores, que passarei a ressaltar. Em primeiro lugar, a ensaísta afirma que uma oposição entre unidade e multiplicidade percorre a narrativa, na qual se mantém como busca

---

<sup>66</sup> REIS (1981: 148 a 151)

maior “a integração do múltiplo em unidade”. Nesse contexto, a protagonista G.H. constrói-se como um ser dúbio, que se divide entre a elaboração de um “eu” individual e o vislumbre de uma “Vida Maior”, caracterizada pela identidade plena com o ritmo cósmico. Ela, então, oscila entre “as cadeias do Ser e do Parecer”, da Paixão e do Pensamento, do “conter-se” e do “entregar-se”, que a estudiosa relaciona com as imagens de Apolo e de Dionísio.

Ao longo do romance, o desenvolvimento do motivo da impessoalidade adquire o sentido de dado configurador “do fascínio da despersonalização”, vista como resquício de um tempo em que, “na relação Eu versus Outro”, a distância ainda não se concretizara em abismo”.

Sobre o quarto de Janair e a água – estudada na qualidade de elemento sagrado e restaurador de um tempo mítico – a autora considera que ambos esboçam, metaforicamente, o desenho da paisagem de Origem.

Quanto à “coincidentia oppositorum”, que efetua a reversibilidade dos valores instituídos ou mostra, em cada ser, “a sua face oculta”, “o seu contrário”, trata-se de recurso discursivo destinado a perseguir o sentido de “totalidade”.

Por meio do motivo da carência, em que o anseio de Unidade adquire o sentido de Amor fraternal, de elo capaz de “promover a harmonia e aproximar o homem de Deus”, efetua-se, na visão da ensaísta, “a transferência dos valores buscados no nível cósmico para um presente histórico, construído pelas mãos do homem”.

Com a destituição da noção de indivíduo e a conquista da despersonalização (entendida como integração no seio do Uno) por G.H., além de as convenções sociais se anularem, a “langue” revela-se insuficiente para a apreensão do Real, instaurando-se na obra “o reino do silêncio”.

Ao analisar o modo como G.H. se encaminha para um “conhecimento”, que paradoxalmente se traduz como “aguda incompreensão”, a autora refere-se ao título da obra, em sua aproximação com os relatos evangélicos, como “paráfrase poética à Paixão de Cristo”.

Em sua opinião, em PSGH categorias do trágico convivem com o cristianismo. De tal modo que a Paixão de Cristo, “lida” por G.H. como metáfora da condição humana, constitui uma experiência trágica.

Nesse contexto a morte é um salto necessário, “na ultrapassagem de um modo de ser individual” para “um modo de ser em comunhão com as forças da natureza”, ou para o desabrochar pleno da “phisis”.

O esmagar da barata corresponde, para G.H., a deixar-se esmagar. E tal identidade entre ambas torna o ritual da comunhão, presente na obra, “uma paráfrase ao gesto ensinado pelo Deus que se fez homem”. Ou seja: assim como Cristo bebeu o próprio sangue na Eucaristia, G.H. realiza o equivalente a beber o próprio sangue, desta forma alcançando, simbolicamente, um outro estágio, no qual apreende a dimensão da natureza humana e “conhece o sofrimento, num modo que significa a conquista do Ser”.

Enquanto este trabalho promove um recuo do texto para um contexto marcado pela convivência entre o cristianismo e a tragédia clássica, o segundo caminha em direção contrária. Trata-se de “O Mitologismo em PSGH”.<sup>67</sup>, dissertação de mestrado de 1999, escrita por Eromar Bonfim Rocha.

O autor dedica-se à análise da relação entre o romance e os mitos, à luz das transformações da linguagem do romance e da mitologização da literatura moderna, que se dá a partir dos primeiros decênios deste século.

Parte, assim, do “mitologismo”, visto como fenômeno específico da literatura moderna, conforme os estudos realizados por E. M. Mielietinski, no ensaio “A Poética do Mito”, e também de algumas obras de Northrop Frye, Mircea Eliade e Arnold Van Gennep, a fim de examinar os arquétipos, ou microenredos míticos, que apareceriam em PSGH como elementos estruturadores da narrativa, integrando sua estrutura composicional.

Outro objetivo do autor, no mesmo trabalho, é interpretar “a transmutação mítica da realidade social na obra da escritora como um fator que condiciona os níveis psicológico e ideológico do romance”.

---

<sup>67</sup> ROCHA (1999: 132 a 137)

Em suas conclusões, Eromar verifica que, “ao apelar para estruturas e temas míticos”, Clarice Lispector, em vez de acentuar “os paralelos míticos entre personagens”, põe em relevo “as situações vividas por eles”, recorrendo à “remissão da ação e da personagem” ao tempo ancestral “mítico”, e também à “repetição de situações paradigmáticas como, por exemplo, o caos, as destituições apocalípticas, as provações, a morte mitológica e outras”.

Ao longo do romance, portanto, haveria um processo pelo qual as situações vividas pela personagem, bem como “as relações espaciais e temporais” “mitologizam-se”, já que se desvenda sua dimensão ancestral.

Dessa forma, “a oposição arquetípica entre o caos e o cosmos”, que se relaciona “seja com os tempos iniciais míticos”, “seja com a temática apocalíptica, ou ainda com a cosmicização”, estaria presente em PSGH. Tais arquétipos transformam-se “na desorganização do mundo da personagem”, “na destituição de todos os seus predicados”, e também “na harmonização final”, mesmo que esta constitua apenas um elo, “na infinita cadeia cíclica que leva à nova queda”.

Para o autor, “a mediação dos animais na ficção clariceana – a barata, em PSGH – é outro recurso mitologizador pelo qual a personagem imerge no tempo mítico”, o que faz com que a imagem da barata ganhe uma dimensão mitológica, graças ao atributo metafórico nela dominante: “a ancestralidade”.

Quanto à personagem central da obra, Eromar vê nela “certa relação espontânea e tipológica com o herói cultural mítico”, na medida de sua caracterização “como herói marcado pela busca”, o que ocorre desde o início do romance, afirmando-se ao longo da peregrinação até a sua entrada no quarto de Janair e as provas enfrentadas neste lugar. Quando se conclui esta busca, em seu entender G.H. “tem algo a entregar ao seu interlocutor – um bem que obteve enfrentando lutas difíceis”, o qual se traduz no combate a todos os atributos civilizacionais, no enfrentamento dos “acréscimos” morais e até “no embate corpo-a-corpo com a linguagem”.

Assim, o autor conclui haver “uma transmutação da realidade”, que se dá por meio de um processo de mitologização, no romance de Clarice Lispector,

utilizando-se de Alfredo Bosi para se referir à “transposição” da realidade social pela transmutação mítica”:

“Através dessa transmutação, a consciência nega a realidade e dela se exclui, passando a combatê-la, pela ‘desumanização’, na arena da tessitura mítica na qual os temas da romancista se universalizam”.

Após citar o parecer de um historiador sobre a realidade político-brasileira na época do “provável período de gestação” de PSGH, e após relativizar a possibilidade de ver qualquer “condicionamento” entre o romance e tal momento periclitante da vida brasileira, Eromar, no entanto acreditando que “não se pode negar simplesmente tais correlações”, passa a estabelecê-las.

Tenta perceber “certa correspondência formal” entre a tensão social brasileira daquele momento histórico e “certa problemática de fundo vivida por G.H., entre a opção de uma existência segundo o mascaramento social e a de uma vida neutra, ameaçadora, destituída da moralidade humana construída pela civilização”.

Ao longo desta análise, em que procura colocar a denúncia que G.H. faz do humano no plano social, colando-a à realidade brasileira, o autor me parece desviar-se de certas percepções essenciais em relação à obra. Ao se referir, por exemplo, ao comportamento de G.H. em relação a Janair como modelado por um “furor discricionário”, afirmando que “o seu ímpeto ao entrar no quarto da empregada era o de limpar aquilo tudo e até matar, se fosse preciso”, ele “força” o texto em direção a uma leitura que não apenas o reduz, mas o distorce, pois o que deflagra o ódio de G.H., a sua disposição de matar, é o “furor” provocado exatamente pela limpeza do quarto e , e partir daí, pelos sinais, nele presentes, do ritual.

Em outro momento, o autor, referindo-se à “massa de trabalhadores, analfabetos e desvalidos”, os brasileiros socialmente excluídos, escreve a seguinte frase: “(...) portadores dessa fome e dessa vida, transformados em barata nojenta e escorraçados para os *bas-fond* do campo e das cidades (...)”. Aqui a barata transforma-se em alegoria grosseira do proletariado, o que desloca o seu

significado para um plano distinto daquele proposto no próprio trabalho de Eromar, a meu ver sem o necessário esforço interpretativo, o qual implicaria uma re-leitura orgânica e detalhada de PSGH.

Tais problemas parecem decorrer de duas “tentações”, que a experiência desaconselha, quando nos defrontamos com textos como os da escritora. Uma delas consiste na aplicação mecânica de métodos e categorias de análise às obras literárias, especialmente em se tratando daquelas que, como as de Clarice Lispector, são por excelência avessas aos discursos críticos convencionais. A outra tentação diz respeito à “precipitação de um sentido”, na tentativa legítima e necessária, mas difícil de realizar, de estudar o caráter social, agora especificamente de PSGH., sem descurar da inteireza artística do romance.

Neste sentido, há um texto que merece leitura atenta, na medida em que procede exatamente a este tipo de análise, dentre outros enfoques, além de constituir uma das únicas, ou talvez a única obra de crítica literária, totalmente dedicada ao romance.

Trata-se de “A Barata e a Crisálida – O Romance de Clarice Lispector”<sup>68</sup>, de Solange Ribeiro de Oliveira, publicado em 1985.

A autora inicia seu trabalho<sup>69</sup>, contextualizando PSGH no conjunto da obra de Clarice, em relação à qual ocupa “importante lugar de transição”, pois “resume e explicita” os temas dos anteriores, além de anunciar, em termos formais, uma reorientação na ficção da escritora.

Com relação aos textos que precederam PSGH, o primeiro comentário é sobre “Perto do Coração Selvagem”, cuja protagonista, Joana, como G.H. debate-se “entre o ser e o existir”, como se fosse “um contorno à espera da essência”. Na esteira dos trabalhos de Benedito Nunes, para quem em Clarice Lispector “o eu é uma possibilidade, não uma realidade”, o que faz com que a “falta de sentido” engrandeça a experiência humana, Solange comenta que Joana tenta absorver, sem impor-lhe um significado, “a substância informe da vida”. Para ela, como para G.H., “a confusão não trazia apenas graça, mas a realidade

---

<sup>68</sup> OLIVEIRA (1985)

<sup>69</sup> Idem, pág. 4 a 11.

mesma. Parecia-lhe que se ordenasse e explicasse claramente o que sentia, teria destruído a essência do que 'é um'.

Em "O Lustre", por sua vez, Virgínia menina, brincando, fazendo coisas de barro, "extraíndo formas", constitui um primeiro esboço da escultora G.H., à procura da "escultura imanente". "Desesperada do próprio fluir instável" sofre, como a personagem de PSGH, a "angústia do eu inatingível".

Já em "A Cidade Sitiada", encontramos ecos desse mundo amorfo, a que a mente humana impõe apenas um contorno artificial. Fracassam "os seres que se debatiam em torno da realidade sem conseguir tocá-la", como fracassa a tentativa de Lucrécia, mulher-camaleão ("ela sempre imitara os seus homens") de encontrar-se no marido ou no amante. Sua maneira de arrumar a sala, de dispor os bibelôs, prenuncia o gosto de G.H. por arrumação de casa, simbólico da obsessão de tentar ordenar o mundo a sua volta.

As mesmas preocupações, o "mesmo contínuo questionamento da possibilidade de conhecimento", atormentam Martim, personagem principal de "A Maçã no Escuro". Ele sente que, "olhadas de perto, as coisas não têm forma". Por isso, "nunca se lembrara de organizar sua alma em linguagem, ele não acreditava em falar – talvez com medo de, ao falar, ele próprio terminar por não reconhecer a mesa sobre a qual comia". Não quer "ficar preso num círculo de palavras", pois tudo "foi corroído e estragado e erguido pelo espírito"; a verdade "foi feita para existir e não para sabermos. A nós cabe apenas inventá-la".

Ainda assim, "retiradas das coisas a camada de palavras", Martim sonha com "a calma profundidade do mistério". Seu alvo máximo é "atingir a compreensão, ultrapassá-la, aplicando-a". Para isso, luta com as armas mais extremas. Com o objetivo de descobrir a si próprio, não hesita em chegar ao crime e tenta matar a mulher. Entretanto, à semelhança de G.H., não desconhece a necessidade do "outro", do ser que, "limitando-a, traça os contornos da nossa individualidade": "precisamos ser alguma coisa que os outros vejam, se não os próprios outros correrão o risco de não serem mais eles mesmos, e que complicação então". Ademais, o Deus que Martim vislumbra, "na harmonia feita de beleza e horror e perfeição e beleza e perfeição e horror", é bem semelhante ao

Deus de G.H., manifesto na imagem da barata, metáfora central do romance, que é, ao mesmo tempo, a “imunda” e a “jóia do mundo”.

Dentre as questões tratadas por Lispector, a autora ressalta: a intersubjetividade, a intencionalidade, a abertura da consciência para o mundo exterior, a tensão entre o eu e o não-eu, a indissolúvel unidade do sujeito e do objeto e a nostalgia do inatingível universo da “coisa em si”, além do mundo do fenômeno.

Referindo-se aos motivos pelos quais PSGH reorienta a ficção da escritora, Solange de início anota os fatos de a obra constituir-se de um monólogo e de terminar sem o ponto final dos quatro anteriores.

Em “Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres”, de 1969, a pontuação inusitada se repete, pois o livro começa com vírgula e termina com dois pontos. Já em “A Hora da Estrela”, de 1978, há multiplicação de narradores.

Denominando PSGH romance polifônico, e assim aproximando-o de Joyce, Proust, Kafka, ela afirma: cada vez mais Clarice é texto, no sentido de Barthes: “avança até os limites das regras de enunciação – da racionalidade, da legibilidade etc – é sempre paradoxal e dilatário”.

Em seguida, observa que em PSGH os objetivos da personagem principal são os mesmos que os do romance polifônico: “libertar-se das próprias estruturas do pensamento oficial. Entre essas, a ideologia”.

Outras características do romance polifônico, que Solange encontra em PSGH, são o texto circular, isto é, sem princípio nem fim e a estrutura dinâmica, na qual as três unidades do espaço textual (o sujeito da escritura, o destinatário, o contexto do romance) “se digladiam num diálogo de conclusão impossível”.

Além disso, há, ainda, o constante apelo a efeitos evocativos de outras artes (G.H. é escultora e “é de pintora a voz que fala em “Água Viva”, de 1973), o que constitui “um dos aspectos barrocos do estilo de Clarice”, na medida em que “busca ultrapassar os limites da linguagem, recorrendo aos paralelos com efeitos próprios da escultura, da pintura e da música”.

Quanto à visão do artista projetada pela escritora, Solange a identifica com aquela presente na “Estética” de Croce: o artista é “aquele que vê, que tenta dar

forma ao caos da experiência”. No caso de Clarice, a forma começa com a “renúncia aos moldes tradicionais”, pois aspira a constituir-se “sozinha, como uma crosta que por si mesma endurece”. Tal recurso, que também se desenvolve por meio de paralelo com as outras artes – especialmente a música, “arte ideal, onde é impossível distinguir forma e substância” – constitui mais um fator de semelhança entre Clarice e grandes nomes da ficção contemporânea.

Um elemento de PSGH sobre o qual a autora chama atenção, por “devassar um ângulo insuficiente esclarecido no romance”, é o de que, nesta obra, pela primeira vez Lispector aborda “o problema da luta de classes”, o qual, a seu ver, aparece como “metáfora dos problemas filosóficos e dos conflitos pessoais”, “como se fosse uma primeira etapa na apreensão da condição humana”.

Assim G.H., que habita as “supercamadas das areias do mundo”, o “topo da pirâmide”, representado “por seu luxuoso apartamento de cobertura”, como parte de sua “paixão” precisa aprender a confrontar-se, “na pessoa da empregada Janair, e de seu duplo, a barata”, com as classes chamadas “inferiores”. Neste contexto, para ela descobrir o ser humano contido em Janair coincide com abraçar a imanência.

Após tais considerações introdutórias, a autora passa ao primeiro capítulo do ensaio, dedicado ao foco narrativo, ao tempo e ao espaço em PSGH<sup>70</sup>.

Começa com a inserção de PSGH no contexto do romance moderno, caracterizado pelo “esvaziamento do objeto da narrativa”.

Assim, sua estrutura de monólogo, em que os fatos são raros, e “aparentemente insignificantes”, adquire “funções equivalentes à de um solilóquio numa peça de teatro isabelino”:

“representar o que se passa na mente da personagem, restringindo-se a ela, como se nela apenas penetrasse o autor implícito na persona da narradora”.

Após sintetizar o percurso do romance “da prosaica situação inicial” ao “desenvolvimento complexo”, a autora chama a atenção para o fato de que, como

---

<sup>70</sup> Idem, pág. 14 a 29.

em toda obra de arte, em PSGH há “um convite para que o destinatário da mensagem adote a atitude do artista que a emite”, o que implica entender sua mensagem como um “desafio a todos os valores convencionais”.

Passa, então, à análise dos fatores pelos quais esta leitura se torna possível. Em seu entender, no romance existe um “efeito de profundidade”, provocador da “ilusão de vários pontos de vista e de planos superpostos”, o que sugere “o exame simultâneo de muitos dados da condição humana”.

O recurso técnico que lhe parece mais evidente na articulação deste efeito é a “estruturação de várias imagens concatenadas, de forte efeito expressionista, tendo como denominador comum o fato de partirem todas de um objeto de muitas camadas, provocando a sugestão da multiplicidade na unidade”. E enumera as referidas imagens: os vários andares do edifício onde mora G.H., as camadas arqueológicas estratificadas da terra – revelando vestígios das civilizações sucessivas –, as cascas de uma cebola, as dezenas de camadas de tecidos que a biologia revela existir até nas antenas da barata.

Essas imagens articulam-se com a forma narrativa e com as categorias de tempo e espaço, as quais também se marcam pela “sugestão de unidade na multiplicidade”.

Estudando a questão da forma narrativa, Solange propõe-se a verificar como o ponto de vista único existente no romance, pois nele “o autor implícito assume a persona da narradora, que é também a personagem central”, consegue o efeito de profundidade.

Para fazê-lo, recorre à caracterização de G.H. Por um lado, trata-se de “alguém que se vê e se mostra ao mundo de forma tão superficial que não parece constituir uma pessoa”. Por outro, entretanto, “a narradora apresenta sua amável interpretação de si mesma”. G.H. parece individualizar-se, por meio de seu status social, revelado pela “propriedade do apartamento onde reside” e de sua condição de “escultora amadora”.

Na alusão que G.H. faz às aspas, em determinado trecho do romance (*Sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim*), estaria, para Solange, uma possível indicação de que esta primeira descrição pode ser

enganadora/incompleta, pois “uma das funções desse sinal de pontuação é (...) indicar o uso de uma palavra com sentido diferente do habitual”.

Uma contradição aparente, que se explicita ao longo do romance, é utilizada para apoiar tal afirmação. G.H. reiteradamente define-se pelo negativo, pela “vida inexistente”, mas, ao mesmo tempo, essa negação, o “como se não fosse eu”, “parece-lhe mais ampla do que uma afirmação”, o que mostra que ela aspira, por meio da renúncia à individualidade e ao próprio nome, a “identificar-se com todos os seres humanos”<sup>71</sup>.

Assim, a primeira apresentação de G.H. por si mesma “vai aos poucos cedendo lugar a uma imagem imprecisa”, que crescentemente se define “pelo negativo, pela ausência, pelo que não é”. Nesse contexto, a imagem dos instantâneos de fotografia, que repetidas vezes propõe para si mesma, “representaria paradoxalmente a concretização daquilo que lhe falta”,

“à semelhança do que ocorre, segundo a crença de alguns, quando o espírito dos mortos se materializa por meio do ectoplasma, secreção proveniente do corpo do médium”<sup>72</sup>.

Após verificar que G.H. não almeja desvendar este senso do mistério da individualidade, mas que, em vez disso, quer perder-se nele, a fim de estabelecer um contato verdadeiro com a realidade (destituído de fórmulas, de interpretações, de tentativas de explicação), a ensaísta conclui que “para essa maneira de ver, seriam necessárias simultaneamente todas as perspectivas narrativas possíveis”. E desta forma justifica o fato de a narração não se deter na primeira interpretação de G.H. por si mesma.

Assim, dentro da narrativa em 1<sup>a</sup> pessoa, e dentro do foco único, o autor implícito forneceria a ilusão de multiplicidade de pontos de vista, conseguindo uma perspectiva múltipla e variável, à qual corresponderia a visão válida da realidade,

---

<sup>71</sup> Para a autora, tais observações “aplicam-se a quase todos os personagens de Clarice: “são tipos, abstrações, porta-vozes para a discussão metafísica, antes que as personagens complexas, realistas, da ficção do século XIX”.

<sup>72</sup> Como a fotografia se revela a partir de um negativo, ela se presta a identificar a visão que G.H. possui da vida humana: ela a identifica como existência, e, portanto, como mascaramento a essência.

segundo G.H.: uma visão simultaneamente “multiforme e amorfa, no universo exterior como no indivíduo<sup>73</sup>”.

A fim de conciliar o relato na 1ª pessoa, responsável pela impressão de unificação, com a ilusão do ponto de vista múltiplo, os recursos utilizados pela narrativa seriam a contínua alusão a fotografias, a sugestão do esforço de G.H. para ver-se pelos olhos do “outro”, “pedra de toque da pessoa humana”, as várias referências ao “mural”, a mudança da 1ª para a 3ª pessoa, a entrada no quarto da empregada<sup>74</sup>, a visão da barata.

A fim de se representar essa visão, o símbolo utilizado é um órgão estudado pela biologia: “o olho multifacetado que, nos insetos superiores, reflete a imagem como num mosaico”. Desta forma:

“Com a imagem das múltiplas visões alcançadas pelo olho facetado da única barata, a narradora representa sua ânsia de, renunciando à visão simplificada de si mesma, ver-se de todos os pontos de vista possíveis. Como no

---

<sup>73</sup> Para Solange, essa visão objetiva exige o contrário da identificação, que limitaria a visão do leitor à da narradora. “A personagem deve ser vista com o distanciamento colocado, por exemplo, entre a platéia e as personagens pelo teatro épico de Brecht”. É interessante contrapor a esta opinião a de Benedito Nunes, que afirma que nas narrativas clariceanas em 1ª pessoa, como PSGH, em que “ocorre o descentramento do próprio eu de quem narra, o moncentrismo reaparece, desta vez porém identificando, sem disfarce possível, o sujeito que se faz personagem, e que manifesta, cruamente, a sua *persona*, a sua máscara de escritor”. NUNES (1989: 151). Na medida em que G.H./Clarice se mostra simultaneamente como escritora e como personagem em PSGH, envolvendo o leitor na própria tessitura de seu relato impossível, fica difícil manter o distanciamento preconizado pela ensaísta.

<sup>74</sup> Vejamos como a autora justifica os elementos para ela deflagradores da ilusão do ponto de vista múltiplo, ao longo da narrativa. A fotografia, como “símbolo recorrente da objetividade” (...) lembra ao leitor a necessidade de ver G.H. (...)objetivamente, (...) com a visão neutra da máquina fotográfica”; com relação ao esforço de G.H. para ver-se pelos olhos do “outro”, ela comenta que “ G.H. fugira longo tempo a esse confronto: solteira, protegera-se dos sentimentos mais fortes, isolara-se da luz, cercando o apartamento de cortinas; em vez de um grande amor, tivera uma série de amores; grávida, provocara o aborto”; quanto ao mural, nele Solange vê um “ espelho que devolve em ricochete a imagem da narradora, vista de um ângulo diferente”; sobre o quarto, que se converte em caverna primitiva, ele “tem o poder de retê-la, desprovida de suas muletas sociais, para uma nova apreciação de si mesma”. Nesse sentido, o corredor escuro da área de serviço simbolizaria “a passagem da individualidade, da prisão do eu, para a impessoalidade, da racionalidade para o inconsciente”. A expressão “o outro lado do cubo”, “referência óbvia à pintura cubista”, em que “ o objeto é representado de vários ângulos simultaneamente”, reafirma a tese da necessidade de pluralidade, “até que se complete a metamorfose e o horror se transforme em claridade”. Segundo a ensaísta, “para isso, como Alice”, G.H. “tem de viajar através do espelho, desfazer-se da visão imposta pelas várias perspectivas religiosas, morais ou legais, que forjam a pessoa humana. Quer ver-se enfim com o olho da realidade complexa, irredutível a fórmulas”.

caso da pintura cubista, a multiplicidade de ângulos conduz à abstração. G.H. transforma-se no Homem, no que tem de mais abstrato, a sua condição existencial”.<sup>75</sup>

Com relação ao tempo, a autora procura mostrar que o procedimento é semelhante, pois, a fim de transmitir a mesma impressão ambígua, em que unicidade e multiplicidade se mesclam, “expande-se e contrai-se como uma sanfona, dependendo dos efeitos estéticos visados pela estrutura narrativa”.

Com base na classificação de Genette, identifica com o conceito de *stasis* a temporalidade do romance: “o discurso continua, enquanto, no universo ficcional, o tempo parece estacar”. Abarcando tanto “recuo no passado” quanto “avanço no futuro”, a mente de G.H. abrange

“toda a existência do homem na Terra e, anterior a ele, a própria história do planeta e da evolução da vida. Por outro lado, (...) volta-se também para o futuro, para o inevitável retorno ao cotidiano, quando, passada sua epifania, freqüentará boates de luxo e procurará esquecer a terrível experiência vivida no quarto de Janair. Outro futuro, também abarcado por sua mente, é o de um provável cataclismo atômico”.

Deste modo, para a ensaísta fica claro o efeito de profundidade do romance, também nesse aspecto de sua estruturação, o que sugere ao leitor a percepção simultânea da multiplicidade de aspectos: “tudo olha para tudo, tudo vive o outro”.

Por outro lado, como também verificou Affonso Romano, há exatidão temporal:

“Às 10 horas G.H. já penetrou no quarto e já entreabriu o guarda-roupa, de onde a barata emergiu. Às onze horas o inseto pende, esmagado, da porta do

---

Assim, “como que desvinculando da sua a sensibilidade do leitor, a narradora se apresenta e, ao mesmo tempo, distancia-se”, pois a “narrativa tenta desvincular G.H. de seu próprio rótulo e, ao mesmo tempo, refletir o esforço da personagem para atingir a impessoalidade, a objetividade”.

<sup>75</sup> Desta forma G.H., “uma diletante, superficial na arte como na vida”, é “também a grande mística”, pois renuncia ao próprio eu, trilhando a via dolorosa da união com um Deus que desconhece.

armário, intensificando o prolongado transe da narradora. Durante mais de uma hora, G.H. perde a noção do tempo, que é simultaneamente “agora”, (...) “o tempo sonhado por Fausto, a eternidade contida no momento”.

Concluindo esta parte do estudo, a autora afirma que “o tempo no romance adquire uma dimensão épica”, o que permite ao leitor “reconstituir a história do homem e do planeta, ao mesmo tempo que a vida da personagem”<sup>76</sup>.

Quanto à dimensão espacial, seu tratamento identifica-se com o dado ao tempo, em que predomina a polissemia. Assim, o apartamento de G.H. localiza-se, simultaneamente, “no Rio de Janeiro”, “em todos os lugares e em parte nenhuma, ao lado da caverna dos trogloditas, como na selva de pedra carioca”, havendo na obra momentos em que ambas as dimensões (tempo e espaço) se fundem, e em que o tempo aparece como uma dimensão do espaço. A título de exemplificação, a autora mostra que o “quarto em que G.H. medita, e a hora em que o faz, parecem-lhe a mesma coisa”, como se vê no seguinte trecho da obra: *estava eu sem passagem livre, encurralada pelo sol que agora me ardia nos cabelos da nuca, num forno seco chamado dez horas da manhã.*

Assim, o monólogo desenvolvido por G.H. não ocorre exatamente no apartamento de um edifício, “mas nos escombros da civilização de nossos dias”. Por isso, o “edifício que ela sente prestes a desabar é todo o mundo ocidental, ameaçado de um holocausto nuclear”.

No final do capítulo, a ensaísta refere-se à justaposição de formas verbais, “algumas delas incompatíveis na linguagem cotidiana”, como modo de recriação artística da “coexistência de todos os tempos”, da “perspectiva do eterno presente na contemplação mística de G.H.”

No 2º capítulo<sup>77</sup>, dedicado aos aspectos barrocos do romance de Clarice Lispector, os temas barrocos que lhe parecem nele presentes são a “dúvida

---

<sup>76</sup> “A superposição dos planos temporais é extremamente adequada à natureza temporal dos temas tratados: todos os tempos quase equivalem a tempo nenhum, ou à suspensão do tempo na eternidade. Dentro desse esquema, projeta-se a luta de G.H. contra o que, para ela, representa o vazio e o sem-sentido do universo, e contra os mil véus que se interpõem entre a mente e a realidade. Contribui também para o efeito de distanciamento, que pode conduzir o leitor a uma visão nova”.

sistemática em relação à possibilidade do conhecimento”, a “visão da verdade como algo que sempre inclui o seu oposto” e a “preocupação com a precariedade da aparência”.

Quanto aos procedimentos identificados com este estilo, a ensaísta destaca e comenta o uso de paradoxos, oxímoros e antíteses paralelas, do qual resultaria uma “tensão equilibrada”, proveniente do “jogo de expressões contrastantes”, o “contraste obsessivo entre a claridade ofuscante do quarto de Janair e a penumbra protetora do resto do apartamento” e a preferência por metáforas nas quais se explora “a surpresa conseguida pela diferença, mais que pela semelhança”, dos elementos comparados.

Outra característica barroca de PSGH seria a presença de dados da ciência moderna, contribuindo para o “efeito de estranhamento” do texto clariceano. A fim de examiná-la, a autora extrai do romance conceitos da biologia, da geologia, da física, da química etc, os quais vê como “matéria-prima” para a elaboração de “imagens orgânicas”, de que resulta, em grande parte, “a coesão de PSGH”.

Assim, o conjunto de informações, por exemplo sobre a barata, auxilia o processo por meio do qual o leitor, lentamente, “é levado a enxergar no inseto repugnante uma imagem”: a da empregada, a do amado, a da narradora-protagonista, e, enfim, a da realidade última.

Outra exemplificação de tal procedimento realiza-se através de um trecho do romance: *Os geólogos já sabem que no subsolo do Saara há um imenso lago de água potável (...) No próprio Saara os arqueólogos já escavaram restos de utensílios domésticos e de velhas civilizações: há sete mil anos (...) naquela “região do medo” desenvolvera-se uma agricultura próspera. O deserto tem uma umidade que é preciso encontrar de novo.* Aqui a “informação geológica e arqueológica está ligada à justaposição dos antônimos *secura/umidade*”. Este par não apenas enfatiza a idéia recorrente “de uma mística conciliação de opostos”, mas remete a toda a estruturação semântica do romance, pois os adjetivos *seco/úmido* representam “os pólos contrários da imanência e da transcendência, entre as quais a narradora se dilacera, na agonia de sua paixão”.

---

<sup>77</sup> OLIVEIRA (1985: 32 a 42)

No capítulo 3<sup>78</sup>, cujo tema é a complexidade da metáfora em PSGH, a ensaísta associa a escolha da barata como metáfora central do romance a seu “caráter eminentemente moderno e renovador”, na medida em que revela “o traço essencial da arte moderna”, de acordo com Hegel: “a recusa do belo, o choque entre o mundo das aparências e o do espírito, o contraste com a harmonia do texto clássico”.

Além disso, a barata também poderia ser interpretada como “metáfora da violência do sublime”, agora na esteira de Merleau-Ponty.

Nesse sentido,

“PSGH, tomando como símbolo da luta pela apreensão da verdade, e de todos os relacionamentos humanos, o pequeno ser asqueroso, representa uma das configurações mais claras do sublime na literatura contemporânea”.

Passa, então, a enumerar e comentar as várias formas de reduplicação da imagem da barata ao longo do texto, a fim de apontar as razões de sua complexidade, enquanto construção metafórica. Para tanto, de início refere-se à identificação entre o inseto e Janair, “os verdadeiros habitantes do quarto de G.H”., anotando as semelhanças na descrição de ambas, em seu significado de representação “do lado sombrio e repugnante da vida”.

Em seguida, observa como a evolução dos sentimentos de G.H., que jamais vira uma barata, assim como jamais enxergara a serviçal, na medida em que vai misturando ao nojo a atração, e desta forma enxergando o “lado oculto das coisas”, lentamente altera a descrição da mulata e do inseto, por meio da inclusão de aspectos nobres, evocadores de opulência e realeza<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Idem, pág. 46 a 54.

<sup>79</sup> Referindo-se aos elementos multiplicadores da imagem da barata, a autora comenta o seu ressurgimento, no texto, disfarçada numa série de animais que a lembram: grilos, gafanhotos, lagosta, escaravelhos, escorpiões, tarântulas, mosquitos, crevettes. Outro elemento seria o uso de expressões já usadas para o inseto, mas empregadas, outra vez, para descrever fenômenos aparentemente sem ligação com ele. Por exemplo, a descrição do traço grosso do mural, como um tremor seco. Assim, “antecipando, ou revendo e enfatizando a imagem, pela contínua repetição dos termos descritivos aplicados ao inseto, mantém-se o símbolo do encontro de G.H. com a realidade mais profunda que consegue lobrigar”.

Após a análise de todos os passos do processo pelo qual G.H. cumulativamente vai identificando a barata com sua vida (o filho abortado, o homem amado), até fazê-lo consigo própria, e com a vida, maior do que ela, o que reflete sua “progressiva aceitação dos laços humanos, e de toda a realidade”, a ensaísta conclui:

“Feita essa identificação entre as duas, o confronto de G.H. com Janair e com a barata revela-se um só: o encontro com o outro, o ser que, chocando-se conosco, nos define”.

No capítulo 4<sup>80</sup> de “A Barata e a Crisálida”, que passarei a resenhar, Solange prossegue seu estudos sobre PSGH, ressaltando-lhe a dimensão social.

Para tanto, parte da tese de que no romance a questão social é apresentada “por meio de uma rede de imagens densamente entrelaçadas”, tornando-se “o símbolo de outro problema: o confronto do homem com a realidade e com a angústia existencial”.

Desta forma, o significado inicial converte-se em significante de um outro significado, por sua vez fugidio. Haveria, em sua opinião, “uma relação dialética entre os vários aspectos da consciência” (o pessoal, o social, o místico), ilustrados pelo longo solilóquio de G.H.

Iniciando a leitura, a ensaísta interpreta o gosto de G.H. por arrumar a casa como expressão de seu desejo de “emoldurar a realidade”, em consonância com “seus sistemas tradicionais”, em especial “os preconceitos de classe”. Ela, que quase já “se transformou na “máscara social que compôs para si mesma”, como artista “tenta impor uma forma à matéria da vida”. Mulher de propriedade, sua posição no topo da pirâmide seria representada pelo prédio em cuja cobertura vive, os andares correspondendo às classes, rigidamente separadas.

O urânio e o petróleo que vislumbra, ao contemplar o fundo do edifício, teriam, nesse contexto, a significação de riqueza extraída da terra, produzida pelo “duro trabalho humano”, o urânio – “um dos elementos utilizados para a elaboração da bomba atômica” – sugerindo, ainda, “a violência de uma possível

---

<sup>80</sup> Idem, pág. 56 a 68).

revolução”. Por outro lado, a expressão “ruína egípcia”, com a qual designa a mesma visão, refletiria a “obsolescência da sociedade de classes”, na concepção da narradora.

A descida de G.H. ao fundo de seu mundo interior seria representada, desta forma, pelo fundo do prédio, e também pelo “feixe de imagens organicamente relacionadas com ele”. Tais imagens, “concentradas na idéia de inversão da ordem”, sugeririam uma “destruição iminente do sistema social”, reforçada pela decisão de G.H. de que a limpeza do quarto se iniciaria pela “cauda” do apartamento, o quarto da empregada, em cuja porta ela sente que está “a um passo antes da revolução”.

Seu gesto proibido, a que alude quando joga um cigarro aceso no fundo do prédio, consistiria, na verdade, em “romper as barreiras ideológicas que a separavam do mundo de Janair”.

Ao encontrar o quarto de Janair – que julgava imundo – impecavelmente limpo, a patroa “sente que a serviçal violou seus direitos de proprietária do apartamento”, pois, por meio da conservação do quarto Janair teria encontrado uma forma de afirmar-se como pessoa, de colocar-se acima da dona da casa, “numa ousadia de proprietária”. Por isso, “o quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento”.

O fato de G.H. identificar-se com a nudez da mulher do desenho de Janair, por sua vez, poderia ser entendido como índice de vulnerabilidade, de privação do seu papel social. “O que a irrita acima de tudo é que a censura muda que lê no desenho fora expressa por alguém de uma classe social inferior”, o que desencadeia um “ódio impessoal”, correspondente ao “ódio do opressor pelo oprimido” e prenúncio do ódio que G.H. sente pela barata, antes de tentar matá-la.

Comparando deste ponto de vista o contraste entre a secura do mundo de Janair e a umidade do mundo de G.H., Solange refere-se ao primeiro – “empoeirado”, “reminiscente do nordeste brasileiro” – como “o mundo aberto mas desolado e cru dos pobres” e ao segundo como o mundo “dos abrigos frescos e

elegantes, embora fechados, onde os privilegiados se protegem contra o espetáculo do sofrimento dos humildes”.

A travessia entre os dois é entendida, assim, como parte do processo da “paixão” de G.H., ao longo do qual ela “ muda do ódio para a aceitação da empregada”. E, paralelamente, enfrenta e aceita todos os seres humanos, “até que finalmente tateia à procura do próprio eu e da realidade última”, ponto em que a questão social já se converte em “metáfora para o problema mais vasto da angústia existencial”.

De acordo com esta leitura, em que Janair e a barata (que a autora já havia colocado como imagens do mesmo ser) representariam as classes desfavorecidas, o longo percurso de G.H. teria sido deflagrado pela rebelião do oprimido, “supostamente implícita na arrumação do quarto e no desenho da parede”, desenvolvendo-se por meio da figura central da barata. Ela faz lembrar a infância pobre de G.H., o que deflagra a questão mais ampla da “exploração do homem pelo homem”, sua fecundidade significa uma ameaça de cunho ideológico (a multiplicação do inimigo versus o baixo nível de natalidade das classes ricas), e, enfim, sua aceitação, por G.H., corresponde a “um suicídio de classe”<sup>81</sup>.

Assim, a ambivalência da personagem, dividida entre a atração e a repulsa por tudo o que a barata representa, e que ocupa largo espaço no romance, poderia representar seu próprio sentimento de impotência diante da necessidade de transformação da realidade, pois

“Na sua condição de mulher, e mulher sem um diploma que lhe garanta uma profissão de prestígio, sente-se duplamente discriminada, duplamente incapaz de deflagrar uma revolução”.

Ao concluir sua análise, a autora menciona o fato de PSGH ter sido publicada no mesmo ano da Revolução de 64, o que, em seu entender, se não

---

<sup>81</sup> Uma das formas de figuração deste suicídio, para a autora, seria o fato de G.H. não se transformar de larva em crisálida, “mas, invertendo o processo, de crisálida – o ser privilegiado – na larva humilde, que é o filhote da barata, a que se arrasta pelo chão”.

permite “uma correlação simplista entre a mensagem do romance e a ebulição social da época”, por outro lado “não podemos deixar de notar a sua convergência. Mesmo porque os semitons políticos dificilmente escapariam, ainda que de maneira subliminar, ao leitor sofisticado implícito na estrutura da obra”.

O capítulo 5 – “O Social como Metáfora do Existencial em PSGH” – sintetiza idéias já apresentadas, fundamentalmente relacionando os vários sentidos metafóricos e os vários planos temporais do romance com a imagem, em camadas, da barata. Embora um pouco longo, há um trecho que merece citação, por seu caráter de percepção global da estrutura da obra:

“Tal como os andares do edifício, as camadas geológicas da Terra e as cascas de uma cebola, igualmente usadas como imagens, os tecidos superpostos sugerem os três planos estratificados do passado, o individual, o da espécie humana e o do planeta. A narradora mergulha em todos os três tipos de passado, durante o semidelírio provocado pela contemplação do inseto esmagado. (...) As sucessivas camadas de tecidos evocam ainda planos de indagação a que G.H. se submete. Ela questiona sua vida inteira, especialmente a sua negativa sistemática de comprometer-se em relacionamentos verdadeiramente humanos. G.H. descobre, progressivamente, no inseto, além de si mesma, os seres antes rejeitados: a empregada, o filho abortado, o homem amado. Na solidão do quarto da doméstica G.H. tem, afinal, seu encontro com essas várias imagens do “outro. (...) Disso, G.H. passa à reflexão sobre o problema social. (...) Num terceiro plano – como se fosse uma outra camada de tecidos da barata – G.H. mergulha na busca metafísica da realidade última”.

Para a autora, um dos principais motivos da singularidade artística de PSGH reside exatamente na polissemia da imagem da barata que, por figurar a coexistência dos três planos do romance, consiste numa “metáfora da metáfora”, reveladora, em última instância, de nossa “simultânea atração e repulsa pelo ‘outro’, e pelo divino, tudo aquilo que, ao mesmo tempo, nos define e nos aterra”. Ela seria, assim, uma sofisticadíssima expressão do sagrado, em seu sentido de

alteridade “radicalmente diferente dos fenômenos cotidianos e humanos”, “irreduzível a toda outra experiência”. “É a alteridade do numen”.

Nos dois capítulos finais da obra<sup>82</sup> – “Um exemplo de mudança de código no romance de Clarice Lispector, Sintaxe e Visão de Mundo” –, a ensaísta enfoca as dimensões léxica e sintática de PSGH, primeiro mostrando como a tensão entre elementos léxicos usados em seu sentido comum e elementos que se afastam desse sentido (às vezes em direção oposta) transforma-se em dado estrutural relevante, por contrariar as expectativas do leitor e assim permanentemente lembrá-lo de que “a luta de G.H. pelo encontro da realidade total começa pela batalha com a linguagem”<sup>83</sup>.

Desta forma, a necessidade que G.H. tem de renunciar “a uma visão familiar, mas restritiva, do mundo”, em favor de “uma aceitação aberta, mas ameaçadora, da realidade”, coloca-se “no âmago da estrutura semântica do romance.”<sup>84</sup>

Finalmente, Solange comenta a “enganadora simplicidade da linguagem” de PSGH, explorando aspectos do romance em que “a sintaxe translúcida” coexiste com a mencionada recriação do código, parcial mas sistemática. Após vários exemplos e comentários, a autora atribui a dois elementos – a coesão, conjugada com a polifonia surpreendentemente rica e complexa, além de qualquer tentativa de descrição – a dificuldade de leitura de PSGH, acrescentando que, “para executá-la”, “serão necessários os recursos mais poderosos do mais competente dos leitores”.

Em “A Lógica dos Efeitos Passionais: Um percurso discursivo às avessas”<sup>85</sup>, Norma Tasca propõe-se a uma investigação de PSGH, focalizando-lhe as operações discursivas. Para tanto, parte de uma pergunta: PSGH é “busca de

---

<sup>82</sup> Idem, pág. 80 a 106.

<sup>83</sup> De acordo com a ensaísta, “os deslocamentos no universo semântico do romance constituem a estratégia básica usada pela autora para propor nada menos que a eliminação de todos os sistemas de interpretação da realidade, na tentativa de apreender essa mesma realidade na sua pureza original”.

<sup>84</sup> “O sentido – ou a abolição do sentido artificial – visado por G.H. esboça-se e desfaz-se a cada momento. (...) Em vez do processo linear, as palavras de sentido diferente do dicionarizado aparecem num movimento semelhante ao de círculos concêntricos, em contínua revolução, dando a ilusão de aproximar-se cada vez mais do âmago do significado, sem, contudo, jamais explicitá-lo totalmente”.

<sup>85</sup> NUNES (1996: 262 a 292)

uma forma que encene a via crucis subjetiva, encadeando as suas etapas conforme a lógica interna de qualquer narrativa, ou errância do sujeito e do sentido?”

A razão da pergunta é outra pergunta, igualmente exemplar: “O ato de narrar não pressupõe acaso uma identidade subjetiva estável?”

Por meio dessas questões, a autora entra no universo textual, com o pressuposto de que G.H. constitui “uma subjetividade necessariamente heterogênea, bipartida entre o sentido e o não-sentido”, pois o que precisa relatar é irreduzível à linguagem. Nesse contexto, o relato torna-se “um desafio, uma aventura impossível de concretizar-se”, na medida em que “envolve dar uma forma ao informe”.

Assim, este sujeito – “entidade estilhaçada em sensações, sentimentos, paixões” – constrói-se “num discurso marcado pelo afeto inominável que faz da realidade evocada uma referência longínqua”, o que impede a “identificação exata dos elementos que põe em cena”, desestabiliza a significação, conduz o leitor ao “sub-solo da vida psíquica, ou seja, aos confins do sentido”. Trata-se, portanto, de uma “entidade passional”, que “privilegia as operações susceptíveis de garantir o seu percurso”, fazendo dele um “processo textual aberto que compromete a ordem do discurso”.

A autora introduz, então, o seu objeto mais específico de trabalho, por meio de uma terceira pergunta: quais são as operações lógicas subjacentes aos efeitos passionais?

A partir daí, passa a estudá-las, priorizando a diferenciação entre narrativa e discurso, através de instrumental teórico de extração estruturalista.

Com relação a tal aspecto, observa que os enunciados intransitivos, isto é, que não explicitam o objeto faltante, disseminados pelo texto, geram uma falta, por sua vez geradora “de tensão e de espera”. Em outras palavras, o sujeito do discurso insinua-se “hesitante como um actante modalizado pelo querer”, que reiteradamente “anuncia o seu projeto de dizer, ou de criar o que aconteceu”.

Na medida em que este sujeito orienta suas ações para a realização de algo que não acontece (arrumar o quarto), tal suspensão do fazer “impede uma

transformação de estados”, ou seja, “a progressão narrativa que nela se fundamenta”.

Neste contexto, resta “o relato desta impossibilidade mesma”, ao longo do qual o “sujeito da ação pragmática” converte-se em “sujeito passional”, passando do lugar de agente para o de paciente, “não mais voltado para o objeto, mas por ele afetado”.

“E a narração ganha assim uma dinâmica singular, construindo-se numa superação gradativa de seu modelo representativo, avançando aos sobressaltos e às avessas, vendo o seu encadeamento sintagmático constantemente perturbado”.

“Sobrepondo-se aos efeitos de sentido de tempo e de espaço, e com eles se articulando”, uma outra temporalização e uma outra espacialização “vêm dereferencializar internamente o discurso”, uma vez que tanto as localizações espaciais quanto as temporais determinam-se timicamente.

O sujeito do enunciado (“de quem se diz que atravessou uma experiência decisiva para o seu ser”), pelo seu ato presente de narrar, não corresponde ao sujeito da enunciação, embora haja momentos em que este irrompa naquele. Na verdade, ambos os sujeitos “desandam no seu percurso”, no sentido de que sistematicamente “retornam sobre o dito, aspectualizando-o sob o modo do excesso”, o que faz com que as entidades redundem “instáveis, melhor ainda, exorbitantes, continuamente submergidas a novos enfoques”.

Assim, se a modificação da relação sujeito/objeto, a sua perturbação, dado o “timismo exacerbado” e a decorrente “perda das suas marcas distintivas”, tem conseqüências no nível da narrativa, “a fusão entre os actantes da enunciação e do enunciado e a irrupção neste do primeiro” provocam uma constante “deslinearização dos enunciados”, o que problematiza mais ainda o encadeamento sintagmático. No entanto, trata-se de fusão inevitável, na medida em que decorre da formulação de um projeto de reprodução da experiência vivida, que implica a criar uma “linguagem sonâmbula”.

Reproduzir envolve esta proximidade arriscada entre o presente da enunciação e o passado da experiência vivida, que conduz à dissipação do sentido: “só como réplica da paixão subjetiva o texto poderá retraçar a sua arqueologia”. De um lugar insustentável, o eu que narra, idêntico a si próprio, ou confundido com o que vê, “numa coalescência contagiante que atinge o eu delegado no enunciado”, transporta a indiferenciação que narra para o plano do discurso. Daí resulta “a via crucis discursiva”.

Desta forma o discurso, extraído da falta de um objeto preciso, torna-se a “compensação discursiva dessa falta”, o sujeito da enunciação (do enunciado) visando através dele preencher o vazio. Eis o porquê da “profusão de visões”, do “desvario sintagmático dos objetos”, cuja significação “um nada, como uma barata”, condensa.

Ou seja: o que o sujeito da enunciação narra é a paixão que nasce do vazio de um “objeto impossível”, o esforço para preenchê-lo, a intensidade, enfim, que se diz através da “vertigem dos elementos”. De onde, conseqüentemente, este discurso passional que, “em vez de integrar atos contínuos, pressupondo um fim”, “decompõe “estados subjetivos descontínuos”, justapondo-os, para “desembocar numa totalidade lingüístico-subjetiva impossível”.

A fim de explorar as articulações do discurso, no sentido de aprofundar a questão relativa à impossibilidade de progressão narrativa, a autora novamente se utiliza de uma pergunta: “quais as operações que o timismo, filtro primeiro e fundamental dos elementos discursivos, elabora para, apesar da ordem sintagmática que ele afeta, garantir a continuidade do processo, do discurso?”

Operador responsável pelas transformações profundas do discurso, a repetição encena “de forma mais forte e mais enérgica”, conforme pretendiam os antigos retóricos, “a complexa subjetividade passional” que se inscreve em PSGH. Visando “mais reproduzir que exprimir o sujeito passional, atualiza o que mais caracteriza semanticamente o lexema paixão nas suas várias acepções: a intensidade”. Só ela é capaz de reproduzir a experiência vivida. “E, de fato, a preponderância da repetição, nas suas múltiplas formas, dá conta desse traço

aspetual, da sua realização dependendo o estatuto a ser conferido ao discurso”, ao qual ela imprime uma outra "lógica".

Após exemplificar e analisar as várias modalidades de repetição presentes no texto, a ensaísta conclui: “Trata-se de um retorno constante e obsessivo do discurso sobre si mesmo, em busca de uma definição (de um objeto) impossível, num percurso às avessas, em que qualquer definição é possível ou antes indiferente, em que qualquer categoria lexical e/ou sintática é para não ser no instante imediatamente a seguir”.

Assim, por meio do exame dos múltiplos processos de repetição (em termos morfológicos e sintáticos) desvenda-se “o modo de existência paradigmático” de PSGH, ou, mais simplesmente, “o seu modo de existência poético”.

Se tais são os efeitos da repetição, duas funções essenciais a caracterizam: “figurativizando” a intensidade passional, ela suspende a progressão narrativa, ao mesmo tempo que garante a continuidade discursiva. Ou seja: ao pulsar a intervalos irregulares no corpo discursivo, a repetição constitui o subterfúgio que este encontra para, “apesar de sua fragmentação, manter a sua continuidade”. Sinteticamente, a repetição “relança a tensão” e “nutre a espera”.

Encenando esta paixão na linguagem, a “denegação da narrativa” toma a via da “repetição que cadencia o discurso” e, ao fazê-lo, “tece o seu ritmo para lá da impossibilidade de sua progressão”. Ao nutrir a tensão, ao anaforizar a intensidade que o suscita, ela “reencontra-se na temporalidade subjetiva”, “coordenando os seus filamentos” por meio do “filtro do afeto”.

E desta forma o discurso expande as suas múltiplas figuras que “erram ambíguas”, no interior de configurações que se entrecruzam, formando o todo elíptico.

“Rede frágil de elementos, lábeis, efêmeros, provisórios, extraídos da incerteza semântica que no seu percurso o actante da enunciação instaura, através de segmentações/substituições constantes, recombina-os numa permanente oscilação metafórico-metonímica. Para um tu, esteio imaginário de

uma aventura debruada pelo irrepresentável e pouco catártica, necessária, no entanto, ao relato impossível e à geração dos artifícios que ela implica. Visando a sua ressurreição no e pelo discurso passional?”

A fim de colocar outro exemplo de texto cuja análise é centrada em elementos discursivos, agora focalizando o assunto que será desenvolvido ao longo deste trabalho – a questão do leitor/da leitura de PSGH – passo a comentar “O Ato de Narrar em A Paixão Segundo G.H.”<sup>86</sup>, escrito por Ângela Fronckowiak e publicado em 1998.

De início, a ensaísta reconhece “o caráter emblemático do romance”, no sentido de “tornar aguda a tendência, já percebida em narrativas anteriores” de Lispector, de “problematizar a linguagem enquanto meio possível e ao mesmo tempo impróprio de expressão autêntica”. Examinando a fortuna crítica sobre o conjunto da produção da escritora, ela elege quatro elementos, os quais, a seu ver, acrescidos do mencionado, tornam difícil a leitura de PSGH: a rarefação do enredo e a diluição das noções de espaço e tempo; a elaboração de personagens com incidência de traços comuns em diferentes obras; a fluidez na delimitação do gênero e a repetição de motivos e imagens de obra a obra, gerando percepção de circularidade.

Mesmo assim, salienta a “disponibilidade” e o “comprometimento” que a obra desencadeia no leitor, ambas as coisas lhe parecendo inversamente proporcionais “ao teor desagradável e até mesmo repugnante da experiência narrada”.

A fim de explicar essa “surpreendente persistência”, a ensaísta refere-se à adoção, na seqüência textual, “de uma estratégia narrativa que solicita do leitor um envolvimento específico, a fim de corresponder à intencionalidade da obra”.

Na esteira de Wayne Booth e de Mikhail Bakhtin, considera que tal envolvimento, “afetivo e emocional”, decorre fundamentalmente “de um forte apelo retórico”, conjugado com “a utilização de uma voz narrativa perfeitamente reconhecível no intertexto: a narrativa bíblica”.

---

<sup>86</sup> ZILBERMAN (1988: 65 a 74)

Ao afirmar que “essa voz instila, através de uma musicalidade toda própria e que utiliza os recursos de repetição oriundos da poesia, um tom de confiabilidade à obra”, a autora por um lado concorda (com Wayne Booth) que existem marcas de intencionalidade deixadas no texto; por outro lado, entretanto, ressalta que “de forma alguma” essas marcas “devem ser confundidas com as disposições reais do escritor”.<sup>87</sup>

Em seu modo de ver, a compreensão depende de uma fusão entre “o horizonte compreensivo do intérprete”, “nunca totalmente neutro ou imparcial” e o texto. Neste sentido, o “principal impasse” implicado na leitura do romance seria a “impossibilidade de reconhecer claramente sobre o que ele versa”

Desde o título, que não delimita a espécie de paixão de que trata o livro, o leitor se utiliza de vários mecanismos “para facilitar a interpretabilidade e sustentar a compreensão”:

“Paixão amorosa? Paixão mística? O dilema vai se exarcebando à medida que a narrativa avança, pois a linguagem cifrada, enigmática e dúbia colabora para que não consigamos definir, ao menos até a primeira terça parte da narrativa, o tipo de experiência ou aventura de que G. H. foi vítima e de que traz tão confusas percepções”.

Segundo a autora, um dos elementos peculiares do romance consiste no fato de as categorias que delimitam os arranjos ficcionais – a distinção entre discurso e história, por exemplo – “pautarem-se insistentemente pela ambivalência”, o que solicita do leitor “uma postura que, se não compartilhada, interfere na compreensão e na aceitação da obra”. Ela acredita que as ambivalências de PSGH “põem em suspensão” a capacidade de lhe conferir significado”, o que reduz “o horizonte de pré-compreensão.”

Mencionando aspectos que reforçam tais ambivalências, refere-se a “nuances descritivas” (como as que caracterizam o quarto da empregada, onde ocorrem as ações da personagem) que extrapolam “a delimitação física” do objeto

---

<sup>87</sup> Esse comentário é feito para rejeitar a idéia de Booth de que os apelos retóricos do texto estão vinculados “à existência quase física de uma entidade, à qual chamou de autor implicado”.

que circunscrevem, “transbordando a significação”. Além disso, o tempo exíguo da história (um pouco mais de duas horas) choca-se com a intensidade e a riqueza da experiência vivida, enquanto a personagem, desde o início conformada como alguém que “perdeu a referencialidade”, “submerge na ausência de índices espaço-temporais”, ao mesmo tempo em que se identifica com a barata, e por extensão com Janair, por sua vez em vários momentos associada de modo explícito à barata. Assim, “a ação do romance fica suspensa e o leitor continua se perguntando o que e com quem aconteceu”.

Neste contexto, apenas a tentativa de “narrar em profundidade o ocorrido” faz com que a ação de fato exista, “desvinculada da ‘ação’ propriamente dita de ‘matar’ e ‘provar’ o interior da barata”. Em outras palavras, o que delimita, dá forma, torna compreensível “um processo que não existe dramaticamente” é “o longo mergulho na consciência de G. H.”

Desta modo, “diante de uma paixão que não é uma paixão qualquer”, na medida em que ocorre no percurso “da ação solitária de uma mulher” perante “a agonia de uma barata”, “o romance subverte as noções tradicionais de enredo, espaço, tempo e personagens”, “delitos” de que resulta a percepção de que a obra “dilui a concepção de gênero”.

“Logo, essa é uma narração de uma indefinível paixão, num romance que acontece aqui ou ali, agora ou antes, com essa ou aquela personagem, se é que acontece”.

Desde a dedicatória (*A Possíveis Leitores*<sup>88</sup>) de PSGH, que significa, para a ensaísta, uma “estratégia de instauração de um pacto de leitura”, há elementos discursivos na obra que “prendem” ou “desafiam” o leitor. Um deles seria o questionamento constante que G.H. faz “de sua posição privilegiada enquanto protagonista”. Embora “tenha experimentado o fato que quer relatar”, “ela mascara, em certa medida, o conhecimento integral que dele possui”.

---

<sup>88</sup> A reprodução e os comentários da análise que a autora faz da *Nota aos Leitores* de PSGH serão objetos de outro momento deste trabalho.

O arranjo narrativo do romance compreende “uma dupla visão e um duplo conhecimento”:

“Por um lado, temos o relato de uma experiência da qual a narradora foi sujeito e deveria dominar por inteiro, a ponto de poder contá-la organizadamente, e, por outro, a encontramos numa posição de impotência frente à realidade dessa experiência”.

A despeito de ter experienciado o “nada”, G.H. lança sobre o vivido, no presente, “um olhar desconfiado, um olhar de suspeita, que tenta dar aos fatos alguma racionalidade”. Para a autora, o que ela faz na verdade é tematizar a narração colocando-se “como um outro, enquanto assunto de seu próprio discurso”, o que lhe permite questionar a linguagem e estabelecer uma relação paradoxal com o ato de escrever. “Sua narração presentifica o passado, fazendo-o durar no presente”, mas isto ocorre por meio de incerteza e dúvida. “Somos, de certa forma, impedidos de concluir se G.H. conta ou vive”<sup>89</sup>.

No entanto, mesmo assim o discurso de G.H., “em que o fluxo de consciência opera livremente”, retira “o melhor proveito” dessa dubiedade, o que faz com que “adesão do leitor” vá se estabelecendo de maneira paulatina. Ele vai sendo conclamado a ocupar compulsoriamente o lugar do narratário, o que é reforçado pelo fato de G. H. também possuir um projeto ficcional. “Na verdade, para que sua narração faça sentido, G.H. ficcionaliza a existência de um outro imaginário para o qual ela destina réplicas de um hipotético diálogo fingido e com o qual estabelece uma relação de cumplicidade”.

Deste modo, o romance “impõe ao leitor um envolvimento afetivo que origina uma diminuição de sua capacidade de ajuizar”. Por meio de tal disponibilidade, “ficamos sujeitos à realização de um percurso iniciático rumo à desumanização”, reduplicando o percurso realizado pela protagonista.

---

<sup>89</sup> Explicitando melhor esta idéia, a narradora comenta: “através dos mecanismos que emprega para realizar o relato, G.H. não se restringe a narrar, mas apresenta sua própria concepção de linguagem, segundo a qual o sistema da língua e, em especial, a escrita não reconstituem as vivências. Por acreditar que narrando constrói o real, G.H. propõe que o falar, o escrever, enfim, o contar, embora originais, são definitivamente distintos do natural. A linguagem não pode reproduzir uma experiência vivida. Ela é a representação e sempre instaura ou cria um sentido”.

Para a autora, como já foi dito, a fortificação desse processo dá-se pela “utilização do discurso bíblico como referência intertextual, principalmente a apropriação parafrástica de passagens do Antigo Testamento”<sup>90</sup>.

A façanha deste romance, assim, é, através da escrita, “demonstrar a insuficiência da linguagem”; através “de um objeto cultural, um livro, delatar o condicionamento” em que se esteia o processo de humanização do homem, “determinado pela reprodução de um sentido nada natural para a existência”.

Como ocorre com os elementos estruturais que compõem a obra, suas imagens “se submetem a ser arranjadas através da linguagem, como artifício ou beleza, sobre aquilo que realmente faz sentido”, razão pela qual “o fazer literário acaba se constituindo como uma criação de segunda mão, sobreposta ao original”.

Enfim, há um mesmo percurso, que se reduplica: a barata que agoniza, esmagada no armário; Janair e G.H., que se confinam no quarto; “e o leitor, preso ao livro”. PSGH, em conclusão, é um “livro de iniciação”, na medida em que nos obriga “à realização de uma trajetória pessoal através do texto”.

Em “Metamorfoses do Mal – Uma Leitura de Clarice Lispector”<sup>91</sup>, de publicação recente (1999), Yudith Rosenbaum analisa o conjunto da produção ficcional de Lispector, num exemplo interessante de leitura baseada no instrumental teórico da psicanálise. Passo a resenhar os dois capítulos finais de seu livro, dedicados ao conto “A Quinta História” e a PSGH, concluindo, com tal exemplificação de mais uma vertente de abordagem da obra, a fase inicial de meu trabalho.

Comentando dois contos<sup>92</sup> da escritora, que enfocam um de seus temas antológicos (mulheres em confronto com os “laços de família” que as aprisionam

---

<sup>90</sup> “Ainda que o paralelismo explícito com a linguagem bíblica dote a narrativa de credibilidade, a narração de G.H. não se furta em denunciar o caráter também instaurador de sentido do texto bíblico. Para a concepção da personagem, o dilema imposto, principalmente pelas determinações bíblicas do Antigo Testamento, é tão complexo quanto o de qualquer outra linguagem. Afinal, por que um sentido é mais verdadeiro que o outro? Por que a lei e as interdições da Bíblia são efetivamente as verdadeiras leis e interdições?”

<sup>91</sup> ROSENBAUM (1999: 121 a 177)

<sup>92</sup> Os contos são “A Imitação da Rosa”, de “Laços de Família”, e “A Fuga”, de “A Bela e a Fera”.

e dos quais não conseguem desembaraçar-se), Yudit refere-se ao “mal-estar que a leitura nos provoca”, como “efeito do sadismo clariciano na relação com o leitor”, o que configura “o estilo sádico de uma narrativa que fisga o leitor desavisado em busca de apaziguamento”. Ou seja:

“Como Machado de Assis, ainda que através de recursos diferentes, Clarice Lispector cria uma intimidade com o leitor de modo a enlaçá-lo melhor; o que se poderia cautelosamente chamar de ‘narrador sádico’ parece aproveitar da cumplicidade com o leitor, e estaria a serviço de deslocá-lo de um repouso, sempre adiado. Essa marca do estilo de Clarice Lispector reaparece como um leitmotiv em nosso estudo, delimitando uma atitude narrativa nem um pouco inocente”.

Para a ensaísta, tal atitude narrativa combina-se com a utilização do mal como “mola propulsora”, “sopro anímico”, de certos enredos clariceanos, não no “pólo convencional que lhe atribui uma valoração negativa”, mas em outro, “que lhe resgata um sentido de criação”, na medida em que desagrega “as forças que tendem a se unificar”, abortando-o em nome de um “bem-estar” que “aliena e amortece as consciências” Assim, “o mal negativo, moral e eticamente, passa a ser o retorno ao desconhecido, lugar da ordem, essa sim, concebida como morte do humano”.

Desta forma, “o estremeamento do leitor frente à desordenação das categorias que validam nossa existência é efeito proposital do estilo clariciano e elemento importante do que chamamos sadismo narrativo”.

Por meio de tais reflexões, a analista debruça-se em “A Quinta História”, texto que julga privilegiado para a compreensão do conjunto da produção de Clarice, não apenas por apresentar “variações sobre o mesmo argumento”, mas pelo modo de fazê-lo: “movimentando-se em espiral, o conto retorna ao ponto de origem para desdobrá-lo e complicá-lo, buscando representá-lo por vários ângulos de visão”.

A partir de um receituário de como matar baratas, “o narrador/personagem adota diferentes posições frente ao objeto narrado, o que faz da matéria narrativa o confronto entre o mesmo e o outro”, levando-a ao “campo das identidades e das alteridades, cerne da obra clariciana”.

Este conto, caracterizado por uma “técnica de dissimulação do horror”, que consiste na combinação entre “uma moldura inocente” e “o teor destrutivo de seu conteúdo”, e cuja estrutura ritualística inverte o sentido da astúcia de Scherazade<sup>93</sup> (que conta, enredando, em “legítima defesa”, enquanto a narradora o faz em “ataque explícito”), significa, para a autora, “um modelo de sedução e de destruição” no qual se reconhece “o protótipo da poética de Clarice, que envolve o leitor, qual marinheiro encantado pela sereia, para em seguida demolir suas convicções e afogá-lo nas águas de uma escrita letal”<sup>94</sup>.

Embora a construção do conto nos ensine a “lê-lo com vagar, fazendo as pausas que as frases finais encerram nos parágrafos, numa tentativa da narração em conter a expansão impulsiva com o controle das orações curtas e definitivas”, como as baratas “o leitor não escapa do jogo perverso de quem possui o domínio demiúrgico de dar e retirar a vida, detendo o poder de transformar o outro em pedra”.

“Aqui, a imagem gorgônica de Medusa e seu olhar petrificante invadem o texto, encenando essa captura do objeto por um sujeito que lhe reflete

---

<sup>93</sup> No final de sua análise de “A Quinta História”, a autora faz outra relação interessante entre o conto e a narrativas de “As Mil e uma Noites”, à qual a narradora alude intertextualmente: “O texto de Clarice consoma ao mesmo tempo, e paradoxalmente, a morte e a vida: ao interromper sua última história (as palavras/baratas engessadas em meio ao gesto), nossa narradora parece agir como Scherazade, impedindo que o leitor finalize a leitura apaziguado. O conto prossegue agora na imaginação de seu receptor, fazendo o enredo ressurgir mesmo após ter sido executado por um ponto final”.

<sup>94</sup> “O cálculo meticuloso convive, assim, com a ardência erótica e sádica, construindo um narrador perverso em sua relação com as ‘baratas-que-não-sabiam-que-iam-morrer’ e também com o leitor, igualmente atraído por uma articulação discursiva envolvente que se sobrepõe ao teor destrutivo de seu conteúdo. O plano da morte se faz cada vez de forma mais vívida e entusiasmada. Ao final, a leitura se torna, ela também, um doce veneno”.

especularmente o seu 'de dentro' aterrador, na exata medida em que sua imagem aparece como extrema alteridade<sup>95</sup>.

“É o 'de dentro' mesmo desse leitor que se vê invadido, quase despercebidamente, pelas teias dessa aranha-tecelã”.

Enquanto em “A Quinta História” haveria um “controle obsessivo do mal”, já que o “crime” (que ela associa com um “gozo estético” e ao mesmo tempo sexual, “luxúria”, “orgia sabática”) tem álibis poderosos, como a necessidade de dedetização da casa, e assim de combater o mal (que paranoicamente estaria projetado no Outro), em PSGH essa escolha por um “eu alienado da alma” inverte-se: por meio do confronto com a barata (‘mediação do mundo infernal e caótico do qual nos distanciamos para viver em sociedade’), G.H. “mergulha na alma indesejada, para se apropriar do si mesmo”.

Seu contato com este ser bruto representaria, assim, o “avesso do heroísmo”, a “perda do poder fálico sobre as coisas”, “a viagem fantástica, dantesca, pela matéria terrorífica onde se aloja o “de-dentro”, o si-mesmo, a alma; onde a desconstrução do eu socialmente aceitável conduz à “reconstituição do sujeito psíquico”.

Ao “engessamento” do “de-dentro” da barata que ocorre no conto, eternizando, estetizando o crime, paralisando e ampliando o paroxismo da morte<sup>96</sup>, corresponde, no romance, o engessamento de G.H. pela barata, o qual também impede o avanço do enredo.

Para a autora, PSGH pode ser lida como uma continuação de “A Quinta História”, interrompida no último parágrafo, “mostrando o que teria acontecido à nossa ‘bem-sucedida’ narradora, “se ela desistisse de sua empreitada épica e se deixasse tocar pela inexpressividade do neutro”.

---

<sup>95</sup> “Ao abordar o simbolismo da máscara de Gorgó, o filósofo Jean Pierre Vernant encontra a mesma inquietante estranheza que Freud formulou no conceito de Unheimliche e que a barata encarna em toda a sua ancestralidade familiar”.

<sup>96</sup> Em sua obsessão pelo olhar de Medusa, o olhar que congela, Clarice “tensiona ao máximo o instante dramático”.

Estudando a forma do romance, “também transgredido em seus alicerces fundamentais”, Yudith nota a relação da narradora com o leitor, “tomado pela mão como ouvinte compulsório dessa experiência recém-acontecida”.

“Este ‘tu’ salvador, ao qual a história se dirige em pedido desesperado, acaba também sendo arrastado pela vivência disruptora da personagem. Novamente, o modelo narrativo de “A Quinta História” se repete, envolvendo o leitor com a doce sedução de um afago para depois invadi-lo com um veneno terrificante. O leitor é usado como muleta de apoio, vítima inocente do poder da narradora”.

Para ela, tal sadismo narrativo vulnerabiliza o leitor, que fica “à mercê dos escuros labirintos onde o par agora caminha”.

Assim, “fisgado pela técnica sutil do convencimento, o leitor adentra o mesmo purgatório que Dante conheceu pela mão do poeta Virgílio”, tendo como prêmio “o reencontro consigo mesmo ao final das trevas”, o que “faz a impiedosa narração ser sobrepujada pelo sopro redentor”.

Ao se referir à ausência de escolha e de salvação, tanto para a narradora quanto para o leitor, durante a “insólita” via sacra, a autora comenta a possibilidade de este fechar o livro, para colocar dois motivos pelos quais “não o fazemos”: um deles seria a idéia aristotélica da mimesis como geradora de prazer estético e o outro consistiria na “possibilidade voyerística” que o romance oferece ao leitor, por meio de uma movimentação de papéis entre ele e o narrador, a qual lhe permite “ocupar lugares diferentes e até mesmo opostos, ora como vítima do sadismo da autora, ora como espectador voyeur da aventura infernal de G.H.”.

Apoiada em idéias de Benedito Nunes e de Luís Costa Lima para o prosseguimento de sua leitura, do primeiro a ensaísta recorta o significado de PSGH como “uma descida ao subsolo ancestral dos sentimentos e paixões”, e do segundo ressalta o fato de chamar a atenção “para o estreito imbricamento das ordens da ficção e da existência, sendo ambas postas em questão pela recusa ao embelezamento contemplativo”.

Chega, nesse momento, a um problema de certo modo unanimemente abordado pela crítica: “Se a vivência implica justamente a perda da forma, como formatá-la em linguagem que trairia sua realidade?” Daí retira a idéia da “busca de uma nova concepção narrativa que possa abarcar sem violentar a nova matéria dessa ficção”. Ou seja: a auto-destruição no sentido recriador é o “pathos agônico” não apenas da vida, mas também da escrita de G.H.

Assim – e para elaborar o comentário a autora lembra que a mão que ampara a narradora no início do relato é uma “mão decepada” – o referido pathos se reduplica no leitor, cuja experiência de leitura, também mutiladora, transforma-o no “objeto sádico da aventura de G.H. em contar-se”.

Em PSGH, em que “a linguagem hesita, retorna, titubeia, comove-se, despe-se, indaga, sempre à procura do nome do ser”, parece-lhe evidente que a narração “ocorre quase no calor da hora, pouco depois de seu acontecimento”, razão pela qual “o leitor ainda sente as ressonâncias do impacto emocional na personagem, aturdida e desorganizada”. Desta forma, a experiência alastra-se pelos capítulos numa reação em cadeia, “sempre prestes a ruir no silêncio do impossível”<sup>97</sup>.

As “categorias negativas” presentes no texto de Clarice, que desmontam “a própria expectativa de alcançar sentidos”, frustrando o desejo de consolo, remetendo o leitor constantemente para “o mal-estar das incertezas, dos fragmentos dissociados, da perda referencial”, levam a ensaísta a aproximá-lo da lírica da modernidade, formulada por Hugo Friedich; da estética do sublime kantiana, como fez Solange Ribeiro; da concepção benjaminiana da história como ruína, na qual o fragmento alegoriza uma totalidade perdida que sinaliza “a vida que poderia ter sido e que não foi” e também do efeito de “desrealização na arte”, teorizado por Anatol Rosenfeld, em “Reflexões sobre o Romance Moderno”.

Recoloca, assim, a idéia de Lispector como anti-escritora – e de sua arte como anti-arte – para enfatizar-lhe a dimensão de modernidade, o que se opõe a

---

<sup>97</sup> “Desnecessário dizer que o momento mais intenso do relato, a ingestão da barata, é irrepresentável, sendo apenas aludido pelo silêncio através do qual se presentifica. Também aí o leitor é presa de uma inquietante dúvida: até que ponto o que se conta é o que se viveu, já que a narração se faz pelo próprio movimento de

certa visão filosófica que tende a classicizar o texto clariceano, embora, ao mesmo tempo, a ela se complemente, o que mais uma vez aponta para a riqueza dessa produção.

Ao analisar a “odisséia psíquica” de G.H., Yudith destaca-lhe os elementos reveladores de seu sentido psicanalítico freudiano. Desta forma, a moradia – “espelho da personagem”, “reflexo mimético de seu mundo mental” – seria o “espaço simbólico e sublimado, como toda arte, dos desejos e seus esconderijos recônditos”; a “transgressão inicial”, que deflagra a jornada de G.H., corresponderia ao “gesto proibido” de jogar o cigarro aceso para baixo; sua “entrada no mundo ífero interdito teria como símbolo o sombrio corredor”, o qual lhe parece possuir “conotação vaginal”, enquanto o “oco”, o “vazio” do quarto da empregada representaria as “entranhas do feminino”, o que ganha maior alcance simbólico, por meio do “estreito e escuro guarda-roupa”.

Para Yudith “é no interior do corpo feminino, portanto, que encontramos a figuração do que sempre esteve aí, escondido, oculto, desconhecido”. Nesse sentido, a rejeição do aspecto desértico do quarto por G.H., a que corresponde o movimento reativo de inundá-lo com “baldes e baldes de água”, poderia aludir à água “como sêmen fertilizador, potência masculina necessária ao nascimento do que em germe aguarda seu surgimento”.

A tais elementos – que me parecerem ficar dispersos no texto – a ensaísta acrescenta o mito, como “pano de fundo dessa viagem fáustica de G.H.”, o que a leva a ver no desenho deixado por Janair “uma alusão clara à arte primitiva do período paleolítico, caracterizada pelo gesto mágico do artista que, ao pintar um animal, aprisionava-o na realidade”. Este gesto, que anula a descontinuidade entre o mundo da representação e a realidade empírica, torna a imagem a coisa, o escrita o real.

Dissolvendo as fronteiras entre arte e realidade, “como se um túnel do tempo uterino” transportasse G.H. aos primórdios da manifestação artística, que a protagonista vivencia “não como deleite estético”, mas como “força demiúrgica”,

---

‘resistir à tentação de inventar uma forma?’ De fato, o relato é testemunho de um esforço de representação, processo por excelência inacabado e falho”.

ela revive, no interior de um quarto de subúrbio, “o instante primeiro da arte das cavernas”, desta maneira iniciando “a derrocada do mundo representacional rumo ao universo da identidade”.

Na análise da cena da entrada de G.H. no quarto de Janair, há outra comparação interessante com “A Quinta História”: enquanto no conto a casa está “infectada”, devendo passar por um processo de dedetização, no romance o quarto se apresenta limpo, para nele “despontar o imundo e o impuro”. Isto é: o que parece limpo oculta a “concentração total da sujeira”. Em oposição, nesta “caverna ancestral”, “ponto aleph da criação”, a barata aparece, gerando o encontro especular marcado de perplexidade e espanto. Inicia-se assim o movimento regressivo de “des-apego, des-montagem, des-contrução”<sup>98</sup>, em direção “ao núcleo tão desejado e temido”, ao qual “o ser se vê impelido pela pulsão de morte, na busca, ainda que paradoxal, da vida pulsante em seu despertar”. O que configura, em PSGH, um embate fundamental entre “caos e forma”<sup>99</sup>, no qual, como não poderia deixar de ser, as metáforas de “descese” são apocalípticas.

Tratando especificamente da questão do mal na obra, a ensaísta volta a aproximar G.H. da narradora de “A Quinta História”, pois ambas possuem ímpeto agressivo e criminoso, ambas entregam-se ao mal com êxtase sádico. No caso de G.H., a destrutividade se revela como potencialidade, como um vir-a-ser constitutivo, deflagrado pela pulsão tanática. Neste aspecto, a transgressão máxima do romance dá-se no episódio da comunhão sacrílega: “comer do impuro em ato proibido”, comungando satanicamente com o gosto do vivo e assim penetrando na “massa pastosa” da aterradora latência da vida<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Outra comparação curiosa presente na obra enfoca de um lado o relato homérico da “Odisséia”, no qual a travessia de Ulisses significa a constituição do sujeito no mundo ocidental, a saída do instinto para chegar à cultura, e, de outro, o seu oposto: PSGH, obra que desconstrói esse sujeito, saindo da cultura para chegar ao Instinto.

<sup>99</sup> Baseando-se em Freud, para quem “a idade de ouro não pertence aos deuses, mas à matéria”, a autora interpreta o “retorno ao inorgânico”, à “fonte proto-humana” que existe em G.H. como busca às origens da vida, a qual se dá, entretanto, por meio da pulsão de morte.

<sup>100</sup> “O topos do comer transgressor marca a perda da moralidade estabelecida por uma nova moral revertida da anterior para, enfim, culminar na anulação das diferenças e das oposições. O momento intermediário sinaliza-se pela reversão do bom e do ruim, do certo e do errado”.

A inversão dos pólos do divino e do diabólico, tanto quanto a inversão do pacto fáustico (“fazendo das trevas luz e dessa luz sombra enganosa”) não constituem entretanto, “portos de chegada”, mas “pontes de passagem” para a “vivência das identidades”, que transcende deus e o diabo.

“Essa luta entre vida e morte determina, para a psicanálise, o próprio embate civilizatório”. Ou seja, “a cultura se promove pelo que se metaforiza aqui na condensação do confronto miúdo entre G.H. e a barata, entre um ínfimo ser da terra e seu maior representante evolutivo”, pois se a ação absoluta de Eros leva à “dissolução das diferenças e à morte do desejo”, a pulsão de morte “é responsável pela quebra da simbiose entre sujeito e objeto, constituindo-se em princípio estruturador do psiquismo”<sup>101</sup>.

Sendo assim, na narrativa de G.H. estão presentes tanto o caos desagregador e regressivo, quanto o sadismo: “face objetual da pulsão de morte que é desviada para o mundo externo”.

“Certamente, G.H. escapa da autodestruição atacando o outro ameaçador, para depois incorporar antropofagicamente o que esse outro representa de si mesma. A perda de limites entre um ser e outro torna-se ritual de passagem para uma necessária reconstrução, onde o avesso de si, o estranho amedrontador, não é mais expulso do ser (como o foi em “A Quinta História”), mas lhe pertence. A resultante desse embate, porém, não se apresenta com nitidez ao leitor, que não arriscaria afirmar se há ou não uma nova organização surgida de tal demolição”.

Nesse sentido, seria possível pensar a estrutura do romance, em que as aberturas dos capítulos repetem a última frase do anterior, “como possível manifestação desse recuo em direção às origens”, entendendo tal gênese como “experiência caótica presentificada”, e não “como marco histórico do passado”.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Segundo a autora, a virada do pensamento freudiano, afirmando a positividade da ação tanática, é plenamente assumida em 1930, por meio da publicação de “O Mal Estar e a Civilização”. “Se antes a pulsão de morte resumia-se à tendência ao inorgânico, agora ela é poder destrutivo a serviço da vida, princípio de disjunção que marca a perda inevitável do objeto primeiro e impele o sujeito a prosseguir sua marcha”.

<sup>102</sup> Desta forma, “o retorno de frases concretiza o movimento restaurador da pulsão”, e ao mesmo tempo “possibilita a emergência de novos significados na mesma expressão verbal. É o eterno retorno modificado”.

Quanto à intensificação do instante dramático existente no romance, por meio de “repetições, recuos, questionamentos e comentários, movendo o enredo numa espiral cujo redemoinho captura o leitor atônito”, nela a ensaísta vê outro elemento da força do estilo de Clarice, em que, com náusea e mal-estar, o leitor “tem que ficar dentro do que é”, “sem transcendência redentora possível”.

Se a fortuna crítica de PSGH é extensa e em alguns tópicos repetitiva, o que denota a existência de certos aspectos que já podemos afirmar consensuais a respeito da escrita de Lispector – o que acabo de exemplificar, resenhando alguns dos textos considerados clássicos e também alguns dos tipos clássicos de leitura desta obra em particular, mas que vimos estarem presentes nas outras – sem dúvida há temas pouco explorados. Um deles parece-me ser justamente o que enfoca o leitor, em PSGH representado na figura do interlocutor de G.H., ao qual passo a me dedicar, procurando recuperar a linhagem crítica que se caracteriza pela reflexão sobre linguagem e nela incorporando a dimensão discursiva, por meio do estudo do leitor como elemento constitutivo do texto



## CAPÍTULO 2

### OS ESTORNINHOS E OS GROUS

**O** labirinto convida à exegese, e o entrelaçamento de encruzilhadas e de corredores ramificados atrai irresistivelmente o intérprete a mil e um percursos. A fascinação exercida por um simbolismo considerado universal não é sem dúvida estranha à sua natureza gráfica de traçado aporético e de caminho mais longo encerrado no espaço mais curto. (...) Em suma, um itinerário cujo único objetivo seria provar os constrangimentos de um discurso indígena, e conduzir em direção a seus procedimentos, que poderiam ser igualmente os nossos, quando o trabalho da evocação, atraído pelo desvio do labirinto, assemelha-se ao interior de uma mesma cultura de formas e de objetos tão disparatados como uma concha, um monstro, uma fileira de dançarinos, um grou e uma escada em espiral<sup>103</sup>.

Seis travessões deflagram e suspendem um fluxo de linguagem formado de trinta e três fragmentos; a última frase de cada um deles sistematicamente inicia o posterior, mantendo o que parece aludir à "continuação de uma ininterrupção", a qual no entanto se mantém fragmentária<sup>104</sup>.

Assim, PSGH, de Clarice Lispector, é jorro ininterrupto e turbilhonante de linguagem, constituindo-se fundamentalmente por meio de duas figuras: um "eu" que se identifica com as iniciais G. H. e como pertencente ao sexo feminino e um "tu" que esta "personagem-narradora" institui como interlocutor, inventando-o e reinventando-o ao longo do relato.

Este "eu" dirige-se ao "tu" como quem dele necessita para a revelação de algo que transcende qualquer nome e que no entanto procurará dizer-se em todo o livro.

---

<sup>103</sup> DETIENNE (1991: 13)

<sup>104</sup> Um dos elementos centrais da estruturação essencialmente dialética do romance pode ser sintetizado por meio da expressão *uma forma que é feita de suas formas opostas*, que se encontra na p. 21 de sua edição crítica. Esta expressão, que utilizarei ao longo do trabalho como chave de leitura, no presente contexto refere-se ao fato de se tratar de um todo feito de cisões e fraturas, de uma unidade tecida de fragmentos.

Mas de que “algo” se trata? Como é possível relatá-lo? A própria escritura erige-se como busca de respostas, que parecem emergir, mas que simultaneamente se mantêm submersas na tessitura aparentemente impenetrável do texto.

Entre a necessidade e a impossibilidade de nomear e relatar uma experiência cujo caráter místico e mítico vimos ter sido bastante explorados pela crítica, Clarice Lispector cria, na procura de G. H., um texto cuja textura envolve profunda e inevitável solidão.

Como abordar este texto é uma das grandes perplexidades que me movem a estudá-lo, pois “provar” os seus movimentos (no sentido que a palavra adquire em PSGH: experimentá-los, ser experimentado por eles) pressupõe viver um tipo perigoso de deriva/dilema: “o dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo”<sup>105</sup>.

Estudando os “Cantos de Maldoror”, de Lautrèamont, Joaquim Brasil Fontes detém-se num aspecto fundamental/fundador da escritura da modernidade, que me parece propício como “porta de entrada” para o texto de Clarice: a relação inquietante entre escritor e leitor.

Nos “Cantos”, os grous e os estorninhos evocam “imagens” de leitor. Na 1ª estrofe do Canto V, Lautrèamont/Maldoror compara o leitor aos estorninhos, dizendo-lhe: “Tu, da mesma forma (que os estorninhos, cujo vôo obstinado em círculos concêntricos descreve<sup>106</sup>), não presta atenção na estranha maneira com a qual canto cada uma de minhas estrofes”<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> PASTA (1999: 62).

<sup>106</sup>“É à voz do instinto que os estorninhos obedecem e o instinto os leva a se aproximarem sempre do centro do pelotão, enquanto a rapidez do vôo os leva incessantemente mais além; de tal forma que esta multidão de pássaros, reunidos por uma tendência comum, na direção do mesmo ponto imantado, indo e vindo sem cessar, circulam e cruzam-se em todas as direções, formando uma espécie de turbilhão extremamente agitado, cuja massa total, sem chegar a seguir uma direção bem determinada, parece ter um movimento geral de evolução sobre si mesma, resultado dos movimentos particulares de circulação próprios a cada uma das partes, e no qual o centro, tendendo perpetuamente a desenvolver-se, ininterruptamente pressionado, empurrado, pelo esforço contrário das linhas circundantes que sobre ele pesam, é constantemente mais fechado do que qualquer uma dessas linhas, as quais são tanto mais numerosas quanto mais próximas do centro. Apesar dessa estranha maneira de tubilhonar, nem por isso os estorninhos deixam de fender, com rara velocidade, o ar ambiente, ganhando sensivelmente, a cada segundo, um terreno precioso para o termo da sua fadiga e o objetivo da sua peregrinação”. LAUTRÉAMONT (1970: 175 - 176)

<sup>107</sup> LAUTRÉAMONT (1970: 176)

Antes disso porém, já na abertura do livro, adverte-o perversamente: "Não convém que qualquer um leia as páginas que seguem; só alguns conseguirão saborear este fruto amargo, sem maiores riscos. Por isso, alma tímida (...) dirige teus calcanhares para trás e não para a frente, assim como os olhos do filho se desviam respeitosamente da contemplação augusta do rosto materno; ou, melhor ainda, como o ângulo a perder de vista dos groux friorentos a meditarem profundamente e que, durante o inverno, voam poderosos através do silêncio, rumo a um ponto determinado do horizonte, do qual, repentinamente, parte um vento estranho e forte, precursor da tempestade"<sup>108</sup>.

Ao analisar a interpenetração das imagens dos estorninhos e dos groux nos "Cantos de Maldoror", Fontes nos adverte: "aquele que não tiver apreendido a lição de Maldoror permanecerá prisioneiro dos 'Cantos', girando eternamente nos círculos concêntricos das frases que atraem e repelem. Existirá para sempre à maneira de um bando de estorninhos – rodopiando num turbilhão imantado de signos incompreensíveis – porque não soube acompanhar o vôo retilíneo dos groux viajantes"<sup>109</sup>.

A imagem dos estorninhos refere-se à vertigem provocada pelos "ritmos encantadores", pelas "cadências hipnóticas", pelo "jorro de linguagem (que) constitui um cosmo turbilhonante". "Paradoxalmente, esse turbilhão é atravessado por um movimento retilíneo, vetorizado, que parece ser – e isso a partir da primeira estrofe do canto I, sob a forma da metáfora do vôo dos groux – o traçado de uma narrativa, o eco antecipado de um percurso 'romanesco' que não consegue, entretanto, ser enunciado de modo coerente ou segundo normas retóricas rígidas"<sup>110</sup>.

Assim, "a comparação que explicita os perigos da leitura (...) desdobra-se numa pequena narrativa, em que as personagens – os groux, voando de modo a formar um triângulo do qual se vê apenas um dos lados – (...) parecem figurar uma narrativa cujo objeto seria a própria narrativa e os perigos que envolvem sua enunciação e que, logo iniciada, nega a si mesma e se desfaz, através de todo um

---

<sup>108</sup> Idem, pág. 3 – 4.

<sup>109</sup> FONTES (1991: 242)

sistema de bloqueios. Apesar da infinidade de 'histórias' que, a partir do Canto I, giram caoticamente em torno do Recitante, a 'Gesta de Maldoror' nos reconduz inevitavelmente ao gesto da escritura, à palavra poética, ao desejo do livro que vai ser escrito"<sup>111</sup>.

Como nos movimentos desconcertantes dos "Cantos", PSGH, desde a cena de abertura, desencadeia uma escritura vertiginosa diante da qual nos identificamos com o bando de estorninhos.

Num vôo cego, hipnótico, sentimo-nos girar, acompanhando o misto de busca e recusa, fascinados pela torrente verbal que atrai e afasta, magnetizados pelo impudor de uma linguagem que parece instaurar uma estranha e inclassificável liturgia da palavra<sup>112</sup>.

Quando reflete sobre o próprio processo de leitura dos "Cantos de Maldoror", Fontes refere-se à dança dos groux como alegoria do "mito da pesquisa": os movimentos entrelaçados dos meninos e moças de Atenas, cuja realização, inventada por Teseu (o herói que enfrentou o Labirinto), ensina "que é possível transpor o intransponível e fixar direções – provisórias – na amplidão sem marcas aparentes"<sup>113</sup>.

Vista como "solução da aporia do Labirinto, mas vivida em forma de jogo", a dança dos groux o leva à seguinte conclusão: "Se o Labirinto é construção humana – recorte e desenho – a dança do groux realiza um artifício em segundo grau quando projeta a figura do vôo dos pássaros sobre a concha dedálica, efetuando a leitura de um signo através do outro e projetando os dois sobre os passos falsamente errantes dos bailarinos"<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> FONTES (1983: 102)

<sup>111</sup> Idem, pág. 103.

<sup>112</sup> Como vimos no capítulo anterior, Affonso Romano de San'anna refere-se a este aspecto da linguagem de PSGH: "A linguagem de conteúdo religioso e místico mantém uma estrutura hierática. Hierática significando o sagrado, o elevado, mas sobretudo em sua conotação com aquilo que de hierático tem o hieroglifo". (PSGH: 254).

<sup>113</sup> FONTES (1991: 124)

<sup>114</sup> "Depois de abandonar Ariadne, Teseu partiu para Delos, onde (...) inventou, com os meninos e moças de Atenas (salvos por ele), uma dança, conservada pela tradição délica: os movimentos e os traços entrelaçados que a compunham imitavam as idas e vindas no interior do labirinto. Essa dança (...) era chamada, na ilha, de 'dança do groux', talvez porque os bailarinos seguissem o condutor do grupo no ritmo das voltas que se fazem e se desfazem, à maneira de um fio numa espiral ou dentro de um caracol: a solução da 'aporia do labirinto', mas vivida sob a forma de jogo. (Os groux, pássaros vigilantes, atravessam os céus num vôo retilíneo,

*Tentando fixar direções – provisórias – na amplidão sem marcas aparentes,* neste trabalho proponho-me a uma tentativa de estudar uma das imagens que me parecem constitutivas de PSGH: a imagem do leitor, encenado por meio da figura do “tu” a quem G. H. se dirige, numa atormentada busca de cumplicidade na qual julgo residir um dos enigmas/mistérios responsáveis pelo fascínio do romance.

Analisar e entender alguns dos procedimentos pelos quais a presença do leitor pode ser vista como elemento estrutural de PSGH talvez contribua com uma possibilidade de ler a obra encarando-a como uma espécie de Romance de Formação, centrado não na aprendizagem do protagonista, mas, por meio dela, na travessia do próprio leitor, e, conseqüentemente, do próprio fazer-se da leitura, que o ato da escritura deflagra.

## **2.1 O Pacto com o Leitor e o Misticismo da Escrita em "A Paixão Segundo GH"**

*Tudo soçobra, então, para Orfeu, na certeza do fracasso, onde, em compensação, só permanece a incerteza da obra, pois a obra alguma vez o será? Diante da obra-prima mais segura, onde brilham o fulgor e a decisão do começo, acontece-nos também estar diante do que se extingue, obra de súbito tornada invisível, que não está mais aí onde estava, jamais aí esteve. Esse súbito eclipse é a longínqua lembrança do olhar de Orfeu, é o regresso nostálgico à incerteza da origem".*<sup>115</sup>

Na edição crítica de PSGH<sup>116</sup>, que reúne alguns dos principais textos teóricos a respeito do romance, há uma Introdução, escrita por Benedito Nunes –

---

conduzidos pelo mais velho do grupo e orientando-se, na amplidão de um espaço sem fronteiras, através de um expediente curioso: levam nas garras uma pedra que deixam cair periodicamente para indicar se estão sob terra ou sob mar. Esse mito diz respeito ao percurso labiríntico, ensinando que é possível transpor o intransponível e fixar direções – provisórias – na amplidão sem marcas aparentes.)” Ibidem.

<sup>115</sup> BLANCHOT (1987: 175)

<sup>116</sup> NUNES (1996). Esta edição é a que está sendo utilizada no trabalho; portanto, todas as citações de PSGH serão feitas a partir dela.

coordenador da referida edição – da qual destaco dois trechos, a fim de iniciar estas reflexões:

- 1- “Dir-se-ia que a narrativa, com o que tem de numinoso, traz a fluxo, exacerbada a introspecção, tudo o que escrever implica de ameaçador e de metamórfico. Antes de ser mística, a visão de G. H. pertence ao misticismo da escrita<sup>117</sup>.
  
- 2- “O sinal inequívoco do ponto de viragem para esses textos<sup>118</sup> é o gesto patético de G.H., que segura a mão de uma segunda pessoa enquanto está narrando, sem o que ela não poderia continuar o seu ‘difícil relato’: ‘Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão’. Sendo um expediente ficcional, que amplia a dramaticidade da narrativa e autentica o paroxismo da personagem, este gesto dialogal dirigido a um tu localizado na fímbria da narrativa, irrompe no solilóquio, como proposta de um novo pacto com o leitor, considerado suporte ativo da elaboração ficcional – participe ou colaborador – que deverá continuá-la”<sup>119</sup>.

Para iniciar a discussão deste “novo pacto com o leitor” existente em PSGH, pode-se ler a nota introdutória do livro, sugestivamente dirigida

#### *A Possíveis Leitores*

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

---

<sup>117</sup> Idem, pág. XXVIII.

<sup>118</sup> O crítico refere-se aos textos posteriores a PSGH – “Água Viva” (1973); “A Hora da Estrela” (1977) e “Um Sopro de Vida” (1978), em que Clarice Lispector “infringirá o molde histórico da criação romanesca e as convenções identificadoras da ficção”. Idem, pág. XXVIII.

Aqui Clarice Lispector utiliza-se de sua voz autoral para advertir os possíveis leitores de que *este livro é como um livro qualquer. Mas...*, ou seja, este livro parece ser, mas na verdade não é um livro qualquer, o que remete a uma de suas características mais marcantes, estudada por Affonso Romano de Sant'Anna: o fato de se tratar de um texto com fortes componentes hieráticos, hieroglíficos, numinosos no dizer de Nunes e, conseqüentemente, de engendrar-se por meio de uma linguagem que se constitui não como objeto dos conteúdos que expressa, mas como “linguagem-sujeito, divinizada pelo ritual que desenvolve”<sup>121</sup>.

Em consonância com estas observações, o livro parece ser, mas não é para um leitor qualquer. Ao contrário, destina-se *apenas a pessoas de alma já formada*. E autora explicita de que tipo de pessoas se trata:

- 1- *Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar.*
- 2- *Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que este livro nada tira de ninguém.*

Na primeira afirmação, encontramos uma importante pista de leitura do texto: para conseguir realizá-la, o leitor precisa estar preparado para o fato de que ela vai ser lenta e difícil, penosa. Neste sentido, *pessoas de alma já formada* pode referir-se a leitores “de alma madura”, capazes de superar as dificuldades provocadas por um texto no mínimo pouco acessível aos “não iniciados”, o que implica, para a autora, mais sentimento que inteligência, como nos mostra um trecho da entrevista que deu à TV, um ano antes de morrer. Perguntada sobre qual de seus trabalhos atinge mais o público jovem, ela respondeu:

---

<sup>119</sup> Idem, pág. XXVIII - XXIX. Os grifos são meus.

<sup>120</sup> Idem, pág. 5.

<sup>121</sup> Referindo-se especificamente à nota introdutória que estamos analisando, o crítico afirma que ela talvez devesse ser lida “como texto hierático e hieroglífico”, hieroglífico com o significado de “escrita sagrada dos sacerdotes, em oposição à escrita demótica, mais popular e profana”. Idem, pág. 254.

“Depende, depende inteiramente. Por exemplo, o meu livro ‘A Paixão Segundo G. H.’, um professor do Pedro II veio lá em casa e disse que leu quatro vezes o livro e não sabe do que se trata. No dia seguinte uma jovem de dezessete anos, universitária, disse que este livro é o livro de cabeceira dela”<sup>122</sup>.

Julio Lerner, o entrevistador, insistiu na questão, querendo saber se este tipo de coisa acontecia com outros trabalhos da escritora. Ela confirmou: “Também em relação a outros de meus trabalhos, ou toca ou não toca... Suponho que não entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato. Tanto que o professor de português e literatura, que deveria ser o mais apto a me entender, não me entendia... E a moça de dezessete anos lia e relia o livro. Parece que eu ganho na releitura, não é? O que é um alívio...”<sup>123</sup>

A constatação de Clarice de que “ganha na releitura” só vem a confirmar que faz parte dos “fatores de legibilidade” de seu texto a sua aparente “ilegibilidade”: trata-se de um texto-enigma, um texto-labirinto, um texto-limite, cujo pórtico de acesso parece postular a categoria da “resistência do discurso à decifração apressada”. Conforme Fontes, esta categoria constitui um “protocolo de leitura, já utilizado desde a Antigüidade”<sup>124</sup>.

Se nesta nota introdutória defrontamo-nos com um convite paradoxalmente tecido pela restrição, trata-se de um tipo de restrição que, em vez de afastar, alicia, envolve, fascina, o que, além de sugerir a possibilidade de interpretá-la como pacto de leitura, permite que seja indicadora de um percurso, uma travessia, um esboço de método de decifração.

Para Ângela Fronchowiak, “essa nota aos leitores, tímida e ingenuamente colocada ao início da narração, na verdade se apresenta como estratégia de instauração de um pacto implícito de leitura. É a confirmação da expectativa de um leitor ideal. Para os leitores reais, ao menos alguns deles, tal assertiva funciona como provocação para que enfrentem a leitura e se transformem em leitores ideais. Há um princípio condicionante: o leitor imagina que tem a alma já

---

<sup>122</sup> “A última entrevista de Clarice Lispector”. *Shalom*. Ano 27, no. 296. São Paulo: Shalom, 1992, p.p. 62-69.

<sup>123</sup> *Ibidem*.

<sup>124</sup> FONTES (1983: 40)

formada, seja lá o que isso signifique, porque a posse dessa qualidade lhe dá uma distinção. Ele não deseja ser qualquer leitor, quer ser o leitor ideal, apreciado, e para que tal fato se concretize precisará obter prazer com uma alegria difícil (ou uma leitura difícil). Ter a alma já formada passa a ser um anseio para o leitor, que se esforça para adquirir esse *status* e isso equivale a se empenhar para ler o livro e aceitar os valores intrínsecos do mesmo”<sup>125</sup>.

Se por um lado a nota introdutória de PSGH de fato pode ser lida como “estratégia de instauração de um pacto de leitura”, por outro, no entanto, este pacto não me parece implícito, mas, ao contrário, está explicitado no texto, num tom em que o que parece timidez, ingenuidade, talvez seja o início do esboço de uma “receita narrativa” que pode ser sintetizada na fórmula que se explicitará depois, no próprio romance: *uma forma que é feita de suas formas opostas*.

Nela, o convite se converte em exclusão (*Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada*), o caminho a ser percorrido explicita-se como travessia de opostos (*a aproximação do que quer que seja, se faz (...) atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar*), a sensação de perda (*este livro nada tira de ninguém*) se transforma em ganho (*a alegria difícil*), o qual, por sua vez, se concretizará com lentidão rítmica, hipnótica, ritualística (*A mim, por exemplo, o personagem G. H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas chama-se alegria*).

As “chaves de leitura”, “senhas de entrada” no universo encantado-encantatório de PSGH, se de um lado acionam a “vontade de potência” do leitor, de outro parecem instalar em seu pórtico uma indisfarçável máscara gorgônica<sup>126</sup>. Tal expressão, utilizada por José Antônio Pasta Júnior em seu trabalho sobre “Grande Sertão: Veredas”, refere-se a um texto que, como o de Rosa, é de análise difícil, “ao menos em sólo pátrio”, na medida em que

“tudo se passa como se, por sua constituição mesma e pelo pacto que firma com seu leitor, esse livro transcendesse a categoria estético-literária do enigma,

---

<sup>125</sup> ZILBERMAN (1998: 71)

<sup>126</sup> PASTA (1999: 65)

que no entanto também é a sua, para tender àquela, mágico-religiosa, do mistério. Como se sabe, enigmas pedem decifração; mistérios admitem unicamente culto e celebração. O 'Grande Sertão: Veredas' parece pedir ambas as coisas e, de modo mais ou menos sutil, não é raro ver-se, diante dele, o ofício do crítico converter-se na celebração do oficiante - os elementos de objetivação e de distância, próprios do discurso crítico, desdobrando-se em um rito de comunhão com a obra, no qual os limites entre o sujeito e o objeto, o mesmo e o outro, tornam-se ao mesmo tempo fluidos e indecíveis. Por isso, pode-se também dizer que, no seu caso, o 'contrato de leitura' - que preserva a distinção das partes em jogo mesmo no mais aceso dos processos identificatórios - duplica-se no caráter fusional do pacto - que por definição supõe um comprometimento importante dos limites subjetivos.<sup>127</sup>

Assim sendo, o processo de leitura vai ser "devagar", "gradual", "penoso", ensina-nos a nota ambígua que, sem deixar de ser dedicatória, é também e sobretudo um modo sedutor mas implacável de advertência, reiterado pela epígrafe do romance: *Uma vida completa talvez seja a que termine em tal plena identificação com o não eu que não resta nenhum eu para morrer*<sup>128</sup>.

"Entrar em contato" com o texto de Clarice, "ser tocado" por ele exigiria, assim, "leitores de alma já formada", ou seja, preparados para a travessia em direção à desorganização, a desorientação, a dissolução, à morte, que não deixa de ser, por isso mesmo, (re)vificadora. Que tipo de leitor seria capaz de pagar o "preço do ingresso", ou seja, que tipo de leitor bancaria esta trajetória, desde o início marcada pelos sinais de uma linguagem rítmica, enigmática, ritualística?

Para pensar esta questão no contexto "pedagógico", isto é, de formação do leitor, que PSGH insinua desde o seu pórtico, entendido como instância que dialeticamente confere legibilidade do texto, poderíamos atribuir sentido inverso à expressão *pessoas de alma já formada*, com a qual Lispector dirige-se aos leitores que já têm o livro nas mãos.

---

<sup>127</sup> Idem, pág. 61 - 62. Neste estudo e também em sua Tese de Doutorado sobre "O Ateneu", de Raul Pompéia (PASTA: 1991), o autor tece reflexões iluminadoras não apenas a respeito das obras em que se detém, mas inserindo-as no contexto mais amplo da literatura e da cultura brasileiras.

<sup>128</sup> PSGH, pág. 46.

Tais pessoas também podem ser aquelas cujo nome, como o de G.H., a protagonista que também é a narradora, confunde-se com as iniciais. Ou seja, podem ser aquelas que como GH. vivem num *suave tom de pré-climax, não conhecem a violência, nasceram sem missão, não suportariam não se encontrar no catálogo* (p.p. 19, 20).

Neste caso, o leitor da obra desejado por Clarice estaria exposto, ao ser arrastado pelas páginas sideradoras da obra, a um pathos “semelhante” ao de G.H., que se perdeu para reencontrar-se, que passou pela *фина morte de manusear o proibido tecido da vida* (p. 12) , numa experiência que implica, para acontecer, perda de identidade, ou, nas palavras de Nunes, citando Barthes, quando este se refere à possibilidade de uma história patética do próprio romance, reunindo as “cristas emotivas” das histórias de diferentes obras, independentemente do todo de que fazem parte, como “momentos de verdade” da literatura:

“Esses ‘momentos de verdade’, pontos ‘de mais valia’ da anedota ou fábula, implicam o reconhecimento da paixão como força de leitura. Ousaria acrescentar a essa provocante reflexão do grande crítico-escritor que a paixão pode ser igualmente força de escrita. E não há melhor exemplo disso do que ‘A Paixão Segundo G.H.’, texto singular e incomparável, que constitui um capítulo inédito na história patética do romance. Passional e apaixonante, esse texto da nossa autora mergulha em veios arqueológicos, em camadas afetivas culturalmente soterradas da sensibilidade humana”.<sup>129</sup>

Esse leitor como G.H. e/ou segundo G.H., isto é, movido pela “paixão como força de leitura”, que revive a “paixão como força de escrita”, também poderia se perguntar, entre uma e outra página:

*Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio? Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma*

---

<sup>129</sup> NUNES/CARDOSO ( 1987: 269)

*palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora*<sup>130</sup>.

Nos dois casos, ou seja, nas caracterizações opostas de leitor, o que temos é no fundo o mesmo: Clarice parece procurar na imagem do leitor para o qual escreve uma alteridade em que se possa refletir, que de algum modo seja capaz de espelhá-la, o que podemos confirmar num trecho de uma das crônicas que escreveu ao Jornal do Brasil, referindo-se ao assunto:

“O personagem leitor é um personagem curioso, estranho. Ao mesmo tempo que inteiramente individual e com reações próprias, é tão terrivelmente ligado ao escritor que na verdade ele, o leitor, é o escritor”<sup>131</sup>.

Esta inversão de papéis remete a um dos aspectos mais importantes do universo artístico clariceano, que pode ser entendido a partir da reversibilidade radical de quaisquer elementos nele existentes<sup>132</sup>. Tais elementos sistematicamente transformam-se no contrário do que são a caminho de sua verdadeira identidade, no entanto sempre inatingível. A escritora parece insistir em que o eu, (tanto quanto seus fatores de identidade – sensações, sentimentos, idéias, reflexões, vontade e consciência de si etc –), na medida em que necessita converter-se em alteridade para melhor se perceber e expressar, não existe em si mesmo.

De novo, a expressão *uma forma que é feita de suas formas opostas* ilustra o procedimento de inversão e de negação dos valores instituídos que ocorre em todo o livro, dando-lhe um sabor de cosmogonia fundada entre o enigma (no sentido daquilo que pertence ao domínio da racionalidade) e o mistério (no sentido daquilo que pertence ao domínio do metafísico), o que remete a outra de suas chaves interpretativas: *a explicação de um enigma é a repetição do enigma* (p. 86).

---

<sup>130</sup> PSGH: 79 - grifo meu.

<sup>131</sup> LISPECTOR (1999: 79)

<sup>132</sup> A respeito deste tema em Clarice Lispector, ver PONTIERI (1999).

Se o enigma por um lado jamais será revelado em sua inteiridade, na medida em que transcende o humano, e conseqüentemente a linguagem, transformando-se em mistério, por outro pode ser aludido, sugerido, evocado, num ritual mítico em que a escritura revive o seu momento gerador, pois “a profundidade não se entrega frontalmente, só se revela dissimulando-se na obra”<sup>133</sup>.

Para realizar este tipo de escritura cuja apropriação do hierático e do hieroglífico são patentes, e cujo movimento principal é a descida ao Inferno, a catábase, o escritor aproxima-se de uma linhagem, a de Orfeu (“o homem que violou a proibição e ousou olhar o invisível”<sup>134</sup>). Após desobedecer à lei ousando lançar-se à experiência de conhecer o Inferno, ele converte tal experiência em obra, ou seja, por meio do “salto da inspiração”, dá-lhe uma forma que não pode deixar de ser oracular, uma expressão que não pode deixar de ser visionária:

“Se o mundo julga Orfeu, a obra não o julga, não elucida as suas faltas. A obra nada diz. E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu não tivesse feito mais do que obedecer à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado, tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra.

Olhar Eurídice (...), na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo a inspiração. A inspiração transformaria, pois, a beleza da noite na irrealidade do vazio, faria de Eurídice uma sombra e de Orfeu o infinitamente morto? A inspiração seria, pois, esse momento problemático em que a essência da noite converte-se no não essencial, e a intimidade acolhedora da primeira noite na armadilha enganadora da *outra* noite? Não pode ser de outro modo. Da inspiração, só pressentimos o fracasso, apenas reconhecemos a violência extraviada. Mas se a inspiração diz o fracasso de Orfeu, e Eurídice, duas vezes perdida, diz a insignificância e o vazio da noite, em face desse fracasso e dessa insignificância, força Orfeu a voltar-se por um movimento irresistível, como

---

<sup>133</sup> BLANCHOT (1987: 172)

<sup>134</sup> CHEVALIER, GHEERBRANT (1988: 663)

se renunciar à derrota fosse muito mais grave do que renunciar ao êxito, como se aquilo a que chamamos o insignificante, o não-essencial, o erro, pudesse, àquele que lhe aceita o risco e se entrega sem reservas, revelar-se como a fonte de toda a autenticidade”<sup>135</sup>.

Nesta escritura órfica, que encontra no erro um de seus *métodos fatais de trabalho* (p. 73), que se esforça para atingir o fracasso (*Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu*, p. 113 ), assim como o eu que a produz esforça-se para se deseroizar (*A gradual deseroização de si mesmo é o verdadeiro trabalho que se labora sob o aparente trabalho, a vida é uma missão secreta*, p. 112), aquele que narra transforma-se em mediador, em médium, e simultaneamente parece exigir do leitor um pacto de leitura fundado na mesma atitude de desapossamento do eu, de entrega ao movimento gerador da “fala essencial”.

Desta forma podemos entender por que o leitor de Clarice, ao mesmo tempo em que se mantém “inteiramente individual e com reações próprias”, para ela está ligado ao escritor a ponto de transformar-se nele, o que envolve um processo de identificação que exclui uma das partes, como aconteceu com G.H. em relação ao inseto.

Trata-se portanto de uma indistinção entre o mesmo e o outro que supõe um nível de participação fusional, que compromete os limites subjetivos e que neste sentido justifica o advérbio “terrivelmente”, referido pela escritora<sup>136</sup>.

## 2.2 Imagens de alteridade em "A Paixão Segundo GH"

*As cerimônias mascaradas são cosmogonias representadas que regeneram o tempo e o espaço: elas tentam, por esse meio, subtrair o homem e todos os*

---

<sup>135</sup> BLANCHOT (1987: 173 - 174)

<sup>136</sup> “Vistas as coisas pelo ângulo dos gêneros e das formas literárias, pode-se dizer que, quem quiser de fato ler o ‘Grande Sertão’ (e, acrescento, também PSGH) guardando fidelidade à demanda do livro, terá de lê-lo ao mesmo tempo com o isolamento e a distância que supõe o romance moderno e com o fusionalismo e a participação que, no limite, só conhecem o mito e o rito”. PASTA (1999: 62)

*valores dos quais ele é depositário da degradação que atinge todas as coisas no tempo histórico. Mas são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê a sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo, que lhes dá sentido*<sup>137</sup>.

Para narrar “o regresso nostálgico à incerteza da origem”, para rememorá-la, regressando ao canto como origem, à origem do canto, o escritor não pode prescindir da proteção de uma máscara, pois:

“Todas as transformações têm algo de profundamente misterioso e de vergonhoso ao mesmo tempo, posto que o equívoco e o ambíguo se produzem no momento em que algo se modifica o bastante para ser já ‘outra coisa’, mas ainda continua sendo o que era. Por isso, as metamorfoses têm de ocultar-se; daí a máscara. A ocultação tende à transfiguração, a facilitar a passagem do que se é a o que se quer ser; este é o seu caráter mágico, tão presente na máscara teatral grega como na máscara religiosa africana ou oceânica. (...) À parte deste significado, o mais essencial, a máscara constitui uma imagem. E tem outro sentido simbólico que deriva diretamente do que é figurado de tal modo. A máscara chega, em sua redução a um rosto, a expressar o solar e o energético do processo vital”<sup>138</sup>.

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

Neste sentido, a G.H. que havia antes da experiência se identifica a si própria e a um leitor (a imagem do outro que constrói para dizer-se) em seu não-ser, em sua vida-simulacro, pela imagem de suas iniciais gravadas no couro das malas de viagem, enquanto outra imagem, oposta a essa, revela a existência latente, na G.H. mutilada, da G.H. que vai ser desvelar como partícipe da realidade primária e portanto essencial do ser: o olhar *neutro, inexpressivo e insosso* de suas fotografias de praia.

---

<sup>137</sup> CHEVALIER/GHEERBRANT (1988: 596 - 597)

Assim, G.H. se conhece e se dá a conhecer através de imagens, sendo que o fascínio deflagrado pelo olhar é o elemento que desencadeia seu percurso de rememoração a um tempo ancestral em que ver e ver-se se interpenetram, a imagem do outro funcionando como condição da percepção da própria identidade.

O conhecimento de si não pode ser direto, parece dizer-nos cada linha do romance. O homem é, por natureza, *uma forma feita de suas formas opostas*, já que “o Mesmo só se concebe e só pode definir-se em relação ao Outro, à multiplicidade de outros. Se o Mesmo permanece voltado sobre si mesmo, não há pensamento possível. E acrescenta-se: não há tampouco civilização”<sup>139</sup>.

No seu *de-dentro*, abstraindo todo o processo civilizatório, fundamentado na auto-conservação<sup>140</sup> (confundir o que se vê com o que se sente e assim obstruir a visão, perder-se de si, alienar-se), ele, o homem, é feito da mesma matéria viva primária que existe no *de dentro* da barata (a “geléia viva”<sup>141</sup> primordial, indelimitada).

---

<sup>138</sup> CIRLOT (1984: 374 - 375)

<sup>139</sup> VERNANT (1991: 34)

<sup>140</sup> Sobre o conceito de auto-conservação, ver ADORNO/HORKHEIMER (1985).

<sup>141</sup> “A Geléia Viva” é o título de um texto de Lispector, originalmente publicado no mesmo ano de publicação de PSGH, no volume “Fundo de Gaveta”. Com outro título, mais explicativo (“A Geléia Viva como Placenta”) e algumas modificações, reaparece em “A Descoberta do Mundo”, de 1984. Nele encontramos a mesma temática desenvolvida em PSGH: o encontro com a vida primária, indiferenciada, imortal e caótica, a que a escritora (em PSGH escultora) obsessivamente procura dar uma forma, que a resgate de seu “endurecimento” artificial e assassino, feito pelo processo civilizatório. Dada a relevância que possui para a compreensão da viagem introspectiva de G.H., ele me parece merecer transcrição integral. Além disso, remeto o leitor a um estudo interessante sobre este texto, no contexto da problemática do jogo identidade/alteridade na obra de Lispector, realizado por KAHN (2000).

“Este sonho foi de uma assombração triste. Começa como pelo meio. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia. O silêncio. Viva e silenciosa, a geléia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando a olhei, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante – da geléia primária – e fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar. Era noite fechada, e isso eu via do terraço, e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava: tudo o que é forte demais parece estar perto de um fim. Mas antes de saltar do terraço, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom também era de geléia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva.

Quando já estava com as pernas para fora do balcão, foi que vi os olhos do escuro. Não “olhos no escuro”: mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, pois, também era viva. Aonde encontraria eu a morte? A morte era geléia viva, eu sabia. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal.

Com uma dificuldade quase insuperável consegui acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair daquele atolado vivo.

No seu “de fora”, em oposição, existe o corpo, o invólucro, a moldura: o processo civilizatório, a cultura, e, conseqüentemente, a alienação. *Para escapar do neutro, eu há muito havia abandonado o ser pela persona, pela máscara humana* (p. 60).

Nesse contexto, tornar-se humano é necessariamente se reificar e em conseqüência não poder se olhar, sob pena de ser fulminado, como nos ensina o simbolismo de Medusa<sup>142</sup>.

Neste ser pelo avesso (*Detalhadamente não sendo, eu me provava que – que eu era.* p. 22), G.H. paradoxalmente vê em estado latente a realidade mais profunda do Ser, aquela que ultrapassa o humano, e que constitui a revelação maior da obra. Como já foi dito, tal realidade adquire visibilidade, antes da visão, por meio de uma imagem: no olhar dos retratos de praia e de viagem G.H. vê o Mistério, o abismo, o silêncio neutro e inexpressivo do mundo inumano: *Olhava de relance o rosto fotografado e, por um segundo, naquele rosto inexpressivo o mundo me olhava de volta também inexpressivo.* p. 18)

Na imagem da fotografia, então, há uma forma que carrega o seu oposto, o seu avesso, ou seja, a imagem, que é o outro, revela o mesmo, na medida em que o torna objetivo, fazendo com que o momento de ver seja simultaneamente o de ver-se e o de ser visto. Essa reciprocidade eu-mundo, que subverte e mesmo

---

Abri os olhos. O quarto estava escuro, mas era um escuro reconhecível, não o profundo escuro do qual eu me arrancara. Senti-me mais tranqüila. Tudo não passara de um sonho. Mas percebi que um de meus braços estava para fora do lençol. Como um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda queria me salvar. Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz da cabeceira para me acordar inteiramente. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos – continuava eu em atmosfera de sonho – havíamos endurecido a geléia viva em parede, havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edifício de apartamentos, um galo? Um galo rouco. No edifício caiado de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguida, limpa, definitiva – mas por dentro a geléia elementarmente viva. Disso eu soube, no primário da noite”. LISPECTOR (1999: 402 - 403)

<sup>142</sup> Estudando este simbolismo, Jean-Pierre Vernant mostra que a cabeça gorgônica de Medusa pode ser considerada a visão da morte do nosso “de dentro”, ou seja, a imagem de um eu petrificado, já que “a face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (...), mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto, de refratar nosso olhar, representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical, com a qual por nossa vez nos identificamos, transformando-nos em pedra”. VERNANT (1991: 105)

apaga a relação sujeito-objeto, e com ela o sustentáculo maior que rege o processo civilizatório – o pressuposto racionalista da superioridade do homem em relação aos outros seres e conseqüentemente sua posição de sujeito potente perante o universo natural – constitui um dos elementos essenciais para a compreensão da travessia de G.H. e do texto clariceano em geral.

Nele há um obscurecimento dos limites que contornam, separam e diferenciam os seres, do qual resulta uma zona de indiferenciação entre o mesmo e o outro. Assim, pela ausência de certezas egológicas apaziguadoras, pelo sentimento de carência de completude, pela consciência da impossibilidade ontológica de descobrir o próprio eu sem ser fulminado, a escritora articula seus temas maiores, sempre recorrentes: a busca da verdade, do sentido, da identidade do ser.

Esses temas, por sua vez, só podem ser expressos, corporificados, instaurados pela linguagem e pela forma, neste sentido elementos de alteridade com os quais G.H. tenta, fatalmente e de modo indireto, ao mesmo tempo ver-se e ver, já que uma coisa não existe sem a outra.

Em PSGH, a escultora obcecada pela forma é uma imagem, uma máscara de alteridade da escritora, cujo destino, como o de G.H., é inventar uma forma que *contorne o caos*, que dê construção à *substância amorfa* (p. 11), e que, assim, torne visível o invisível, ou seja, crie imagens ficcionais que lhe (nos) permitam experienciar a realidade mais profunda do ser.

Se a máscara de Lispector em PSGH é uma escultora cujo nome se reduz às iniciais G.H., por meio dela a escritora esculpe uma travessia singular, cujos momentos mais importantes é preciso verificar.

### **2.3 Uma forma que é feita de suas formas opostas**

*Toda a parte mais inatingível de minha alma e que não me pertence – é aquela que toca na minha fronteira com o que já não é eu, e à qual me dou. Toda a minha ânsia tem sido essa proximidade inultrapassável e excessivamente próxima. Sou mais aquilo que em mim não é.*

*Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim*<sup>143</sup>.

O elemento fundamental que deflagra a experiência introspectiva em PSGH é o olhar fascinado, a focalização de algo exterior ao sujeito, que tem o poder de espelhá-lo, de fazê-lo ver e simultaneamente ver-se como imagem, o que configura um procedimento estético ligado ao primado da percepção, em que os atos de ver/viver ultrapassam o de entender/compreender, optando pela “inutilidade” da visão, em detrimento do “utilitarismo” das racionalizações<sup>144</sup>.

“Esse meio de fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente”<sup>145</sup>.

Há na obra um jogo de projeções que ocorrem por meio deste contato à distância que se converte em (re)encontro, (re)descoberta – (re)conhecimento do outro e (re) conhecimento do mesmo via identificação com o outro – sendo esse por excelência o processo de percepção que desencadeia seu movimento mais importante: a partir e por meio do *de fora* (a imagem) chegar ao *de dentro* (a matéria viva) e conseguir tocá-lo.

Para tematizar o mundo inexpressivo e neutro da matéria viva em PSGH, Clarice Lispector criou uma escultora inicialmente alienada, reificada, que, ao longo da obra, vivencia uma experiência intransitiva, irracional, dominadora, uma experiência que a fará *por um átimo* sair do enrijecimento de uma exterioridade vazia e chegar ao “informe” da vida em estado bruto. Ou seja, sua travessia corresponde a um movimento contrário ao da petrificação em que se encontrava, por meio do confronto com uma barata, que, nesse contexto, significa o mito de

---

<sup>143</sup> PSGH: 79-80, 43.

<sup>144</sup> Uma abordagem da obra de Lispector que aprofunda a relação dos textos da escritora com um procedimento estético baseado no primado da percepção pode ser encontrada em PONTIERI (1999).

<sup>145</sup> BLANCHOT (1987: 23 - 24).

medusa às avessas, pois lhe permite a recuperação não apenas de si própria, mas *de um mundo todo vivo, que tem a força de um inferno* (p. 16).

Este processo implica necessariamente perda de identidade, indefinição/indiferenciação de limites. Neste sentido, a travessia de G.H. pode ser considerada um percurso extremamente solitário, pois o que ela vivenciou a ultrapassa enquanto ser humano. Entretanto, o mergulho introspectivo de G.H. só poderia ser integrado a sua existência se o seu pathos fosse convertido em pensamento e, conseqüentemente, em linguagem.

Assim, a experiência de G.H., de intransitiva, informe e desagregadora de valores e atributos humanos, em suma, de experiência em que o eu se apaga, converte-se em busca de transitividade, de forma e de agregação.

Desde o título, que aproxima o romance do contexto bíblico, já se anuncia o processo do desdobramento do mesmo em outro e simultaneamente a tematização do sagrado.

Como nos Evangelhos do Novo Testamento, estamos diante do drama da paixão. Mas esse pathos não se refere diretamente ao filho de Deus do cristianismo. Quem o viveu é o mesmo sujeito que o relata: uma mulher cujo nome se confunde com suas iniciais e que à primeira vista não parece possuir a exemplaridade dos evangelistas, os seres escolhidos para revelar o divino, na medida em que se trata de um eu mutilado, de uma personificação do ser humano reificado. No entanto, é essa mulher quem substitui não apenas os evangelistas, mas a própria figura de Jesus Cristo, ocupando o espaço do sujeito que se deixou atravessar pelo sagrado, que provou o conhecimento da divindade e que se reconheceu como fruto/parte dela.

Se “a aparição de Deus neste mundo realizou e certificou a conciliação do espírito consigo mesmo, a história absoluta, o advento da verdade”, “o conteúdo desta conciliação consiste simplesmente na união da verdade absoluta e da subjetividade individual humana: todo homem é Deus e Deus é um homem individual”<sup>146</sup>. A realização dessa união, na consciência religiosa dos românticos, dá-se por meio de Jesus Cristo: um homem que “se despoja da sua

---

<sup>146</sup> HEGEL (1996: 587)

individualidade espiritual e carnal, isto é, que sofre e morre, mas que o faz ultrapassando os sofrimentos e a morte e ressuscitando como Deus aureolado de glória, como espírito real que, se ainda tem enquanto sujeito determinado uma existência individual, na realidade e essencialmente é, no seio da comunidade a que pertence, corpo e espírito”<sup>147</sup>.

Assim sendo, podemos pensar que a exemplaridade de G.H. dá-se pelo avesso, ou seja, ela pode ocupar o espaço de Cristo, e como ele sofrer e morrer, ultrapassando os sofrimentos e a morte, assim como pode revelar a “história absoluta”, o “advento da verdade”, exatamente por ser um contorno humano vazio, no qual cabem todos os outros, ou, como todos os outros, uma moldura à espera de substância.

Esta substância, em termos cristãos, corresponde ao espírito divino, o qual, encarnado no corpo de Cristo, exemplifica a união do absoluto e da subjetividade individual humana, constituindo uma verdade transcendente. Já em PSGH, essa substância, simbolizada pela massa branca da barata ingerida por G.H. em comunhão sacrílega, constitui a vida neutra, inexpressiva e insossa com a qual a personagem-narradora ritualisticamente se funde.

Ao fazê-lo, ela vivencia a tentativa dramática de, pela devoração canibal, apossar-se de seus atributos, igualmente exemplificando a união do absoluto e da subjetividade individual humana, mas em sentido que se opõe ao cristão, já que o reino em que penetra possui características infernais para o humano, na medida em que desconstrói todos os alicerces em que se funda o processo civilizatório, invertendo-lhes os significados habituais: *o divino, para mim, é o real* (p. 108).

Desde o processo enunciador da obra, que manipula uma série de paradigmas centralizados nas idéias de organização/desorganização, revela-se a existência de um jogo no qual elementos contrários articulam-se dialeticamente, destituindo as polarizações fundadoras do processo civilizatório do mundo cristão ocidental e assim elucidando uma das chaves interpretativas da obra: *uma forma feita de suas formas opostas*.

---

<sup>147</sup> Idem, pág. 588.

Deste modo, o movimento da personagem G.H. é atravessar o caminho oposto ao do *pólo humano cristão*: ela volta ao início do mundo, onde adquire reciprocidade com todos os outros seres vivos. Tal travessia se efetua pela única via possível de acesso ao eu, no texto clariceano: a identificação com o outro. Mas não os que a espelhariam superficialmente, os seus pares. Para que o outro funcione como meio real de desvendamento do mesmo, ele precisa ser o seu oposto: a sombra, o estranho, o excluído, a alteridade propriamente.

Assim, G.H. entra no (i) mundo se isentando de seu mundo, por meio de imagens de alteridade que funcionam como o contrário de sua auto-imagem, como se vê desde a descrição do apartamento, localizado na cobertura de um edifício de 13 andares, onde vive: *como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco; um aposento precede e promete o outro. Tudo aqui é a réplica elegante, irônica e espirituosa de uma vida que nunca existiu em parte alguma: minha casa é uma criação apenas artística* (p. 21).

Em oposição a ele, o quarto da empregada, que se transforma no cenário da visão, *tinha uma ordem calma e vazia, parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento* (p. 26), *não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos* (p. 27). Ou seja, de um lado há simetria, organização, arte, em sentido claramente irônico, que lembra enfeite, adorno, superficialidade. Do outro lado, por sua vez, há o avesso disso tudo: desorganização, assimetria, irregularidade.

A “viagem introspectiva” de G.H. se anuncia já no movimento de deslocar-se em direção a este espaço marginal, onde não entrava há seis meses. Após demitir aquela que fora sua última ocupante, a empregada Janair, ela resolve limpá-lo, como parte de um projeto maior: o de arrumar toda a casa e deste modo arrumar-se, dando-se um grande prazer. Assim, a idéia de limpeza de G.H. abrange do quarto de Janair - o lado do apartamento oposto ao que ocupa - ao living: *Da cauda do apartamento iria aos poucos “subindo” horizontalmente até o seu lado oposto, que era o living, onde - como se eu própria fosse o ponto final da arrumação e da manhã - leria o jornal, deitada no sofá, e provavelmente adormecendo* (p.p. 23-24).

No entanto, é exatamente ao contatar o espaço que lhe é oposto que ela se vê, o que sugere um desvendamento, um reconhecimento, da organização falsa e simulada do living. Assim, o ato de arrumar com o qual habitualmente a escultora substituía o de entender transforma-se em seu contrário: *o mau gosto da desordem de viver*, tanto quanto o cenário onde se processa a visão converte-se no contrário do que era G.H.: *a violentação de minhas aspas, o retrato de um estômago vazio* (p.29).

Às 10 horas da manhã de um dia que se promete *pesado e bom e vazio* (p. 23), G. H. começa a ter antevisões da visão: a visão para fora da cobertura, da qual se *domina uma cidade*, converte-se em *visão de despenhadeiro*, em *algo da natureza terrível geral* (p. 21) ; a visão do apartamento torna-se *visão de uma ruína egípcia* (p. 25). Ou seja, há uma travessia da (falsa) organização/dominação, à desorganização/submissão, sugerindo que a “verdade” reside naquilo que é irregular, disforme, assimétrico.

Já no quarto, o que captura G.H., em primeiro lugar, é a visão do inesperado: expoliado de sua função de depósito, ele se convertera num *apartamento todo limpo e vibrante*, num *minarete*, num *deserto*, em cuja parede há um enigmático desenho: *estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão*. (p. 27)

Este quarto-templo, caverna ancestral, abriga figuras que parecem *incrustadas na parede* pela rigidez das linhas; que, *petrificadas e soltas no espaço*, assemelham-se a *aparções de múmias*, de *zumbis*, sem ligação uma com a outra; que dão a impressão de resultar de um *porejamento gradual do interior da parede*.

A reação de G.H. diante do desenho hierático é reconhecê-lo como *mensagem bruta* deixada pela empregada, como uma *escrita* na qual G.H. se vê/se lê: *Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem*. (p. 28)

Janair, de cujo rosto a escultora não se lembra, emerge, então, em sua memória, como *a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar ela toma*

*consciência* (p. 28). Deste modo, em relação a G.H. ela representa ao mesmo tempo uma alteridade social e racial: trata-se do outro excluído; *escura e invisível, tem traços finos e delicados, traços de rainha.*

*Achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua, quase reduzia-se à forma exterior. E fatalmente, assim como era, assim deveria ter me visto? Abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno* (p. 28).

No quarto nu e esturricado, em cuja porta G.H. se sente fixada, localizada, há uma cama com colchão repleto de manchas antigas, três malas com suas iniciais quase desaparecendo e um guarda-roupa de uma só porta, que ela resolve abrir para jogar água e assim *pôr umidade no deserto* (p. 30).

Ao fazê-lo, surge a barata: *gota de matéria imemorial* (p. 32), ela intensifica em G.H. os sentimentos contraditórios e extremos que já haviam sido desencadeados pelas ousadias de proprietária de Janair.

G.H., assim como aos poucos se lembrara da empregada, lembra-se de sua infância pobre e cheia de insetos, o que lhe transforma a irritação em ódio, repulsa, desalento, medo e simultaneamente grande coragem: aquela responsável pela conversão da cólera em desejo de matar.

Assim, o processo de conversão de GH a uma nova percepção, a um reconhecer-se como nunca até então se ousara conhecer, a uma indiferenciação entre o ato de ver e a coisa vista, dá-se por identificação com as figuras na parede e mais profundamente com a barata, que parece representar “um limiar, uma transição, uma passagem estreita como a garganta da caverna, que liga o profano com o sagrado, o cotidiano com o sobrenatural, o presente com o passado e o futuro, a vida com a morte”<sup>148</sup>.

Este animal, cujas características identificam-se com as de Janair, pode ser interpretado como um duplo da “rainha africana”, mas ao mesmo tempo significa um ser ancestral, mais radicalmente outro em relação a G.H., pois representa a alteridade em termos de espécie.

---

<sup>148</sup> SEVCENKO/RIEDEL (1988: 125).

Por sua vez, o relato do confronto de G.H. com a barata envolve o leitor de tal modo que o conduz ao mesmo tipo de experiência, na medida em que, como um xamã, como Orfeu: “Sua função é a de arrastar as pessoas para uma travessia, durante a qual elas se desprendem das referências do dia-a-dia, e assim, inseguras, assustadas, confusas, se entregam à sua orientação, vivendo um modo superior, mais elevado de experiência, para retornarem depois transformadas pela vertigem do sagrado, que lhes ficará impresso na memória pelo resto de suas vidas”<sup>149</sup>.

De modo semelhante ao do xamã que, ao longo de seu transe, se conecta com a divindade, procurando revelar-lhe os mistérios por meio de enigmas, G.H. procura traduzir em linguagem humana o intraduzível, vislumbrado na imagem da barata: *crocodilo lento, cariátide viva*, ela é a *máscara* da presença do Deus, o *invólucro* que permite a manifestação do sagrado.

O processo que gera a revelação do sagrado na obra é o fascínio do olhar capturado pelo outro que ao mesmo tempo repugna e atrai, pois se trata do avesso, do oposto, do reflexo medusante de um eu cujo pathos é se deixar arrastar, incorporando os olhos pelos quais vê, é visto e, ao relatar/reviver o ritual, faz ver, ainda aqui em proximidade com a figura do xamã: “o detalhamento mais impressionante são os olhos. São órbitas imensas e arredondadas como as de uma coruja, deslocados numa posição estrábica e diretamente fincada no observador”<sup>150</sup>.

Na medida em que a sedução acontece, o eu de G.H., reduplicado no eu do leitor, se desintegra, em direção oposta à petrificação: seu molde interno (corpo, forma, linguagem, sentimentos e atributos humanos) se arrebenta, simultaneamente arrebentando/violando todas as interdições: a Lei, os regulamentos, numa palavra, a civilização cristã ocidental.

Estudando as raízes xamânicas da narrativa, Nicolau Sevcenko conclui que “o princípio é exatamente o mesmo entre a arte xamânica e a arte de iniciação órfica”<sup>151</sup>. Ambos os princípios parecem ecoar na travessia vivida e relatada de

---

<sup>149</sup> Ibidem.

<sup>150</sup> Ibidem.

<sup>151</sup> ibidem

G.H., pelo seu caráter de ritual que envolve retorno ao tempo das origens míticas, revelação do sagrado, descida ao inferno, busca de identidade por meio da alteridade mais radical.

Em PSGH, o inferno experimentado pela protagonista opõe-se ao cristão, pois nele as questões metafísicas se transferem para o real. Assim, “o mal reveste-se – aos poucos – (...) de carga positiva, reforçada pelo acúmulo semântico de vocábulos ligados à idéia de força, potência; Eros e Tanatos confundem-se, já que a ânsia de matar o Outro é, na verdade, pulsão de vida, desejo desperto de fazer viver o Eu, ritualisticamente. Antes de matar a barata, era preciso matar o falso-eu, o eu-casca<sup>152</sup>: *Sem nenhum pudor, comovida com a minha entrega ao que é o mal, sem nenhum pudor, comovida, grata, pela primeira vez eu estava sendo a desconhecida que eu era (...); (...) eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara! Mas por que aquele júbilo? Há quanto tempo então, estivera eu por matar? (...) o que matara eu?* (p. 36)

No mundo *extremamente recíproco* de G.H., onde as baratas e as pessoas são invólucros da mesma força de vida aparentemente mansa mas que mata sem punição/remissão, bem e mal não passam de contingências a que nós, seres humanos, atribuímos sentido positivo e negativo, uma vez que

“a moral é o freio que um homem, inserido em uma ordem conhecida, se impõe (o que ele conhece são as conseqüências de seus atos): o desconhecido arrebenta o freio, abandona às conseqüências funestas”<sup>153</sup>.

Do mesmo modo, todos os outros pares de opostos com os quais G.H. vai designando sua travessia são reversíveis: o mal que a deflagra (o ódio, o desejo de matar) é um bem (pois lhe permite acontecer), o horror é glória etc.

Enfim, os paradoxos que atravessam o livro colocam em jogo uma auto-análise dialética, em que os sentidos se invertem para serem mais verdadeiramente o que são, para significarem mais verdadeiramente o que significam, pois representam a dualidade de pontos de vista que a travessia de

---

<sup>152</sup> MARTINS (1998: 15)

<sup>153</sup> BATAILLE (1992: 145)

G.H. implica: o sentido humano versus o não sentido de um mundo anterior, maior e melhor que o humano.

Desta forma, assim como a entrada de G.H. no reino da matéria viva foi deflagrada por uma desistência de lutar, por uma entrega ao que é maior do que ela (o sabor como forma de saber; a provação como modo de ter acesso ao mundo: prová-lo mas ao mesmo tempo ser provado por ele), a condição de sua volta à espécie humana é igualmente desistir: substituir o ato máximo pelo ato ínfimo, o heroísmo pela deseroização, o Deus transcendente pelo Deus imanente, a pretensão pela humildade: *a realidade vista com um mínimo de bom senso* (p. 103).

Nessa sua nova realidade, em que a redenção na própria coisa lhe prova a impossibilidade de ter o Deus em vez de querer vê-lo, de viver o enigma em vez de explicá-lo (*a explicação de um enigma é a repetição do enigma*) – convertendo-o, portanto, em mistério–, de ser em vez de pensar e sentir, de ter atitudes em vez de idéias, resta-lhe apenas aceitar a via crucis da condição humana a que fatalmente pertence e usar a linguagem não como expressão, mas como modo fatal de alcançar o silêncio.

Ao comentar o mito de Édipo na tragédia de Sófocles, Vernant e Naquet tecem reflexões que me parecem bastante sugestivas para o contexto desta leitura de PSGH:

“Última reviravolta trágica: é sua reviravolta sobre a esfinge que faz de Édipo, não a resposta que ele soube adivinhar, mas a pergunta que lhe foi feita, não um homem como os outros, mas um ser de confusão e de caos, o único, dizem-nos, de todos aqueles que andam na terra, no ar e nas águas, a ‘mudar’ sua natureza em vez de conservá-la bem distinta. Formulado pela esfinge, o enigma do homem comporta, portanto, uma solução que, no entanto, se volta contra o vencedor do monstro, o decifrador de enigmas, para fazê-lo aparecer como um monstro, um homem em forma de enigma, e de enigma, desta vez, sem resposta”<sup>154</sup>.

---

<sup>154</sup> VERNANT/NAQUET (1988: 135)

Se associarmos a esfinge devoradora com a barata, veremos que G.H., como Édipo, ao decifrá-la, isto é, devorá-la, também tentou mudar sua natureza, também transformou-se em enigma de si própria, e, assim, também experimentou ao mesmo tempo a possibilidade de ser um eu e a impossibilidade de compreender-se, de dizer-se. O mesmo monstro em que Édipo se converte ao derrotar o monstro constitui o resultado último da vivência de G.H. e constitui, igualmente, a razão de ela se entregar a um dizer-se mais que dificultoso, que no limite se traduz como um dizer impossível, pois implica achar uma nova forma capaz de exprimir o informe, o ser nu das aspas que a reificavam/alienavam/abrigavam de uma realidade anterior e maior que a do homem. A qual, entretanto, não é *vivível* nem *dizível* pelo ser humano.

Assim, como Édipo G.H. personifica a condição humana, como Édipo ela caminha numa travessia de opostos, na qual o excesso de luz - “a luz que os deuses projetaram sobre Édipo é luminosa demais para que um mortal pudesse fixá-la”<sup>155</sup> - converte-se em cegueira; o excesso de palavras - “a linguagem humana se inverte quando os deuses falam através dela”<sup>156</sup> - roça o silêncio; o excesso de busca de desvendamento do enigma converte-se na estrutura enigmática da obra, e também na sua segunda porta de entrada, chave de leitura, paradoxal fórmula de legibilidade: *a explicação de um enigma é a repetição do enigma*, simultaneamente mau infinito - “porque remete ao escoar indefinido do que não sabe nem pode acabar”<sup>157</sup> e mal infinito - por se referir aos limites indefectíveis da condição humana, em sua ânsia de compreensão do mistério da existência.

Neste contexto de ação desmedida, que remete à *hybris*, e portanto à tragédia grega, a primeira porta de entrada, chave de leitura, paradoxal forma de legibilidade - *uma forma que é feita de suas formas opostas* - a qual estamos vendo atravessar todo o livro, representando um elemento integrador de seus fragmentos, de suas construções sempre perturbadoras, sintetiza o sentido e a direção da travessia de G.H., tanto no ato de ver quanto no de relatá-lo.

---

<sup>155</sup> Idem, pág. 112.

<sup>156</sup> Ibidem.

<sup>157</sup> PASTA (1999: 65)

Portanto, se enquanto personagem da visão, G.H. caminha rumo ao oposto de si mesma, na medida em que seu percurso parte do não - ser (o ser que é cópia, citação, paródia, simulacro) para dirigir-se ao reino por excelência do Ser, o qual arrebenta o seu gesso interno, transformando em carne a pedra em que se havia convertido, enquanto narradora, o percurso de G.H. é o mesmo, pois essa realidade indizível, que no entanto passional e apaixonadamente ela não abre mão de dizer, só pode ser expressa de modo negativo, ou seja, por meio daquilo que ela não é: os sentimentos, os atributos, os valores humanos e sobretudo a linguagem e a forma. Assim, o processo narrativo faz-se pelo avesso, configurando uma espécie de anti-romance, que, por sua vez, parece pedir um “anti-leitor” : como é constituído, ao longo da obra, o leitor segundo G.H.?



## CAPÍTULO 3

### ENTRE O MONÓLOGO E O DIÁLOGO

**O** poeta tem por destino expor-se à força do indeterminado e à pura violência do ser a cujo respeito nada pode ser feito, sustentá-la corajosamente mas também freá-la impondo-lhe moderação, a realização de uma forma. Exigência repleta de riscos (...). Mas tarefa que não consiste em entregar-se à indecisão mas em incutir-lhe decisão, exatidão, e forma, ou ainda (...) ‘em fazer coisas a partir da angústia’, em elevar a incerteza da angústia à decisão de uma fala justa.<sup>158</sup>

----- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me aconteceu. Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra? A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro<sup>159</sup>.

Por meio de seis travessões, abre-se um espaço textual em que de imediato salta aos olhos a presença de um sujeito em situação de busca. Busca de sentido, e, pode-se acrescentar, de transitividade, na medida em que a voz narrativa associa entender o vivido com dá-lo a alguém, isto é, compartilhá-lo, incorporando na constituição do discurso a sua necessidade de interlocutor. Na verdade, essa busca – de sentido/de interlocução – mais que doação, configura-se como necessidade de “expulsão” de algo intolerável (*não quero ficar com o que vivi*), algo que desorganiza, causa medo, desconfiança (*Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda. Não confio no que me*

---

<sup>158</sup> BLANCHOT (1987: 142)

<sup>159</sup> Neste capítulo, será analisado o capítulo 1 de PSGH (pág. 9 a 16).

*aconteceu.*) e que, no entanto, ou por causa disso, precisa ser dito, ou seja, realizar-se enquanto forma, o que não acontece a despeito de um “para quem”, e de uma organização.

Sendo assim, a figura do leitor/interlocutor, tanto quanto a expectativa de um projeto de elaboração ficcional, emergem no texto, simultaneamente à voz que o enuncia, a qual, de modo obsessivamente insistente – e veremos que também sistemático – convida/convoca a um tipo radical de parceria/participação.

Nesse sentido, desde o parágrafo inicial há um conjunto de elementos que presentificam e “esticam” o ato de dizer/escrever, procurando ao máximo aproximá-lo do ato de ouvir o dito/ler.

Vejamos como se organizam os verbos ao longo da passagem, a fim de verificar-lhe a estruturação discursiva. As locuções verbais, que exprimem atemporalidade, são marcadas pelo gerúndio (forma reveladora de que o fato está sendo gerado no momento da fala) – *estou procurando, estou procurando* – e pelo infinitivo (o qual exprime um fato sem demarcação de limites temporais) – *tentando entender, tentando dar a alguém* – , ou seja, apontam para o fazer-se da enunciação, no calor de seu processo de constituição, ampliando-lhe as dimensões temporais. A elas se soma o presente do indicativo, que dá um tom de certeza, de convicção, a declarações reiteradamente negativas – *não quero, não sei, tenho medo*.

Assim, o que aparece como certeza, como convicção, na verdade é recusa, dúvida, denegação, justificada por uma modalidade verbal que traz à tona a idéia de suposição, por meio do futuro do pretérito (que se refere a um fato futuro mas relacionado com outro, localizado num passado hipotético, que não se realizou ou cuja realização não há como confirmar) – *a isso queria e teria...*

Este passado, cuja evocação revela-se necessária, mas problemática, é distanciado do momento de enunciá-lo através da recuperação do presente do indicativo e do infinitivo, que reeditam o predomínio da narração, em detrimento do narrado – *a isso prefiro chamar..., não quero me confirmar* –, o qual no entanto volta a aparecer, na mesma forma de suposição, de hipótese, e no mesmo processo de substituição pelo presente: *Na confirmação de mim eu perderia o*

*mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.* No parágrafo seguinte, o futuro do subjuntivo subordina hipoteticamente o tempo da escrita às mesmas proposições de caráter condicional – *Se eu me confirmar e me considerar verdadeira, estarei perdida porque não saberei...*

Do ponto de vista de sua estruturação verbal, isto é, no nível da ação, estes parágrafos de abertura de PSGH parecem apresentar duas características concomitantes, que se mantêm ao longo do capítulo. Uma delas pode ser explicitada como um jogo, um movimento pendular entre passado, presente e futuro, e a outra consiste no predomínio, articulado com este jogo, da enunciação apresentada como um processo em andamento; o processo constituidor do aqui-agora da escritura, a qual quer se fixar no narrado, ao mesmo tempo em que se renovar/reviver no aqui-agora da leitura.

Tal configuração discursiva, cujo caráter de impossibilidade é patente, sugere algo importante a respeito da estruturação do romance, que será desenvolvido ao longo deste trabalho: a incorporação do fracasso como dimensão inquestionável da estética clariceana, com a qual o leitor se defronta desde o início do processo de leitura.

Além disso, o referido efeito de simultaneidade, em que o fazer-se da escritura almeja coincidir com o fazer-se da leitura, pretendendo indelimitar as fronteiras temporais necessariamente existentes entre ambos, na medida em que se sobrepõe o tempo da enunciação ao do enunciado – vai hipertrofiando o ato de dizer, vai convertendo-o em algo que se assemelha a uma irrupção demiúrgica da escrita.

Instaurada a partir de um passado que parece se configurar como irrepresentável, mas que paradoxalmente vai sendo apresentado por meio desta falha, desta fenda, deste limiar que o aproxima e o distancia da voz que o promete e simultaneamente o posterga, esta irrupção parece constituir a matriz de onde jorram as idas e vindas, os avanços e recuos, as indagações e oscilações que funcionam como um redemoinho, um labirinto que quer trazer à tona o “outro” projetado no discurso, a “imagem de leitor” a quem este se dirige, ao mesmo

tempo em que quer afastá-lo, num movimento que desliza para o monólogo e volta a configurar-se como diálogo, também em ritmo pendular, convertendo a leitura em ritual que revive miticamente o momento gerador da escritura.

O exame minucioso dos parágrafos do capítulo de abertura de PSGH torna-se imprescindível para a tentativa de apreender-lhe alguns componentes estruturais, priorizando a “imagem de leitor” nele presente.

Ainda no primeiro parágrafo, observa-se que uma primeira frase interrogativa aparece posteriormente às quatro declarações de sentido negativo, que configuram a situação de desamparo, de carência, de solidão do sujeito enunciativo: *não quero, não sei, tenho medo, não confio*. A frase reforça esta situação, na medida em que reitera a dúvida, a desconfiança em relação à natureza do vivido, além de fazê-lo num contexto de solicitação de cumplicidade: *Aconteceu-me alguma coisa que eu, pelo fato de não a saber como viver, vivi uma outra?*

Em seguida, o sujeito tenta nomear, ou supor uma possibilidade de nomeação do acontecido, embora ao mesmo tempo assumia que o “faria” não por acreditar no nome que engendra, mas por necessidade de segurança: *A isso quereria chamar desorganização, e teria a segurança de me aventurar, porque saberia depois para onde voltar: para a organização anterior. A isso prefiro chamar desorganização pois não quero me confirmar no que vivi – na confirmação de mim eu perderia o mundo como eu o tinha, e sei que não tenho capacidade para outro.* A palavra desorganização emerge, assim, como modo provisório de nomear, como modo negativo de ancoragem, já que se esteia em seu oposto: a organização anterior, o que delimita dois tempos, aos quais corresponderão, como veremos, duas “imagens” de G.H.: o tempo que antecede a experiência vivenciada, que pode ser chamado de tempo da organização, e o tempo posterior a ela: o da desorganização.

No segundo parágrafo – *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* – este segundo tempo adquire novos significados, sugeridos pelas expressões novo modo de ser e visões fragmentárias, as quais implicam desencontro com o mundo, ou seja, solidão, desajuste, fragmentação, atopia: o não-lugar de onde fala o sujeito pode ser associado com o não-lugar em que ocorre a experiência psicanalítica da angústia. “Uma experiência de desmoronamento radical das escoras subjetivas”<sup>160</sup>. Fundamento de indeterminação real, fundamento do vazio, “o nada angustia, e do nada a angústia retira a sua força”<sup>161</sup>. Mas “é precisamente este nada que uma análise pode transformar em exigência de trabalho e, em consequência disso, engendrar o novo”<sup>162</sup>.

Se a angústia retira sua força do nada e se, numa análise, o “nada” pode transformar-se em “exigência de trabalho” e “engendrar o novo”, neste processo ficcional ocorre algo semelhante: aqui, diante de um fato que se aproxima do nada, na medida em que não é dito, o sujeito, crivado de angústia, ou seja, movido pela força do nada, como quem tateia, como quem alude sem poder avançar, diz-se e diz a forma que está criando, ou seja, tenta elevar “a incerteza da angústia à decisão de uma fala justa”, no terceiro parágrafo do texto metaforizando a consequência do acontecimento, o que traz à tona uma idéia de perda:

*Perdi alguma coisa que me era essencial, e que já não me é mais. Não me é necessária, assim como se eu tivesse perdido uma terceira perna que até então me impossibilitava de andar mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ter o que nunca tive: apenas duas pernas. Sei que somente com duas pernas é que posso caminhar. Mas a ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma pessoa encontrável por mim mesma, e sem sequer precisar me procurar.*

Por um lado, fica claro que se trata de uma perda necessária, pois a terceira perna impossibilitava a narradora de andar; entretanto, por outro lado, fazia dela um tripé estável. Assim, o que parece perda na verdade se traduz como ganho, apesar de fazer falta, de assustar e de revelar mais um paradoxo: ... *voltei*

---

<sup>160</sup> VIEIRA (2001: 163)

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem.

*a ter o que nunca tive: apenas duas pernas.* Este paradoxo, unido aos outros que se somam, instiga, provoca, aciona um desejo que já vai se configurando como de decifração, o que prenuncia/anuncia o surgimento do tema da rememoração, ao mesmo tempo em que perversamente alicia uma presença, que se insinua talvez como novo tripé: o leitor, a quem o sujeito se dirige, afastando-se para melhor se aproximar, prometendo e recusando, desestabilizando.

A fim de reiterar o sentido do adjetivo “inútil”, que amplia a negatividade da palavra “ausência”, e portanto ajuda a relativizar a idéia de perda, a narradora apresenta forte argumentação: na medida em que lhe permitia ser encontrável por si mesma sem precisar se procurar, a terceira perna era algo cômodo, mas alienador. A expressão, assim, metaforiza, dialetizando-a, a constituição de um sujeito cindido: o seu não-lugar parece ser um limiar; ele move-se entre o novo – as duas pernas que configuram o humano, mas que ao mesmo tempo o colocam em situação de fenda, de cárie, de “angústia” e o velho – o “tripé estável”. Essa imagem, de construção claramente pleonástica, unida à palavra organização, que iniciou o paradigma referente à G.H. anterior à experiência, parece configurar as idéias de necessidade de escora e portanto de comodismo, automatismo, reificação.

No quarto parágrafo, a mesma disposição discursiva: iniciado por uma frase interrogativa que retoricamente retoma o dito e lhe dá um tom de debate, de discussão, em procedimento dialético (*Estou desorganizada porque perdi o que não precisava?*), acrescenta-se nova palavra, novo sentido, nova busca de significar: trata-se agora da palavra covardia, que como as outras resvala para o seu oposto, ao mesmo tempo em que mantém o sentido corrente: *Nesta minha nova covardia – a covardia é o que de mais novo me aconteceu, é a minha maior aventura, essa minha nova covardia é um campo tão grande que só a grande coragem me leva a aceitá-la – na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir.*

Assim, isto é, convertendo sentidos sabidamente negativos em positividade, o sujeito opera um movimento que se mantém ao longo de todo o texto e que nele mesmo se explicita, numa frase que só aparece bem posteriormente e onde vimos

residir uma das principais chaves interpretativas do texto: *uma forma que é feita de suas formas opostas*. Deste modo, covardia é não apenas *nova*, é *o que de mais novo* aconteceu, é a *maior aventura*, é um campo *tão grande* que sua aceitação implica *grande* coragem. Ou seja, covardia, aqui, é coragem, entendida num contexto dialético, pois se refere à coragem de assumir a própria covardia diante do novo, do que continua amedrontando, o sujeito, em tom de insistência, parece dizer, num procedimento que já podemos perceber aproximar-se do pedagógico.

Utilizando-o, G.H. não apenas articula o discurso em função de um interlocutor, mas o faz como se ensinasse a este interlocutor imaginário, que se desdobra na figura do leitor implícito no texto, como aquele deve ser lido. Em outras palavras: desestruturado, o sujeito pacientemente desestrutura seu interlocutor/leitor, num movimento que avança em espiral, isto é, parte do dado, do dito, do assimilado (?), para redizê-lo e ao mesmo tempo acrescentar-lhe algo. Retomar e redizer o velho para inserir o novo, quer dizer, partir do conhecido para conduzir ao desconhecido constitui uma velha técnica ao mesmo tempo mística, ritualística, retórica e didática.

Neste momento, as imagens de escrita como expulsão, como ritual demiúrgico – que se inicia como se tocasse um objeto sagrado: a virtualidade da mensagem<sup>163</sup> – como jorro de linguagem, como busca agônica de sentido/de interlocução, como “ardência erótica”, também se converte em seu oposto, sem deixar de ser o que é: construção, “cálculo meticuloso”<sup>164</sup>, forma que, em consonância com seu tom de fala inaugural, necessita forjar os seus próprios conceitos, o que implica preparar o leitor para recebê-la, como veremos mais adiante.

O que pode ser adiantado aqui é que o referido movimento pendular continua incidindo entre o velho e o novo – a velha e a nova G.H., a velha e a nova forma narrativa – embora sem nenhuma esperança de pacificação, pois o leitor atento já percebeu que, se de fato há uma pedagogia, ela se instaura

---

<sup>163</sup> A expressão é de Maria Lúcia Lepecki, em “Uma Leitura de PSGH”. LEPECKI (1985: 3)

paciente e perversamente, construindo para demolir, voltando a construir para voltar a demolir, ou seja, apontando para o inconcluso, o inacabado, o indecível.

Idêntico processo ocorre na terceira tentativa de nomear o vivido, presente ainda neste quarto parágrafo do texto. *É difícil perder-se. É tão difícil que provavelmente arrumarei depressa um modo de me achar, mesmo que achar-me seja de novo a mentira de que vivo.* Num procedimento que já conhecemos, o tema da dificuldade de perder-se converte-se em seu oposto – a busca de um modo de se achar – o que ao mesmo tempo em que é reiterado e relativizado, por meio de uma definição: *Achar-se = ter uma idéia de pessoa organizada e nela se engastar, sem sentir o grande esforço de construção que é viver.*

Se a reiteração aponta para os sentidos que confirmam a idéia de um eu cristalizado, um eu cuja existência se revela como mentira/simulacro, ao qual já sabemos corresponder uma forma pronta, acabada, na medida em que viver e escrever cada vez mais se identificam, a relativização, por sua vez, opõe a esse eu e a essa forma em franco processo de desabamento a *grande construção* que é viver/escrever.

Assim, em vez da forma pronta, a narradora propõe uma “nova” forma, que agora insinua ao leitor como uma espécie de “receita narrativa”, tecida por meio de seu oposto: a desconstrução, o simulacro, pois, ao afirmar que, devido à dificuldade de se perder, provavelmente arrumará depressa um modo de se achar, mesmo que isso signifique o retorno da mentira de que vive, ela parece aludir não apenas à possibilidade de voltar a ser o que era antes da experiência, mas à própria narrativa. Narrar o vivido não constitui um modo de se achar?

A ambigüidade se instaura, fazendo rangerem os sentidos apressados: talvez o achar-se da G.H. narradora necessite do perder-se do leitor, já que fica indefinido o que significa, para ela, achar-se, depois de ter vivido o que viveu: *Até agora achar-me era já ter uma idéia de pessoa e me engastar nela.* A palavra *agora* parece colocar a decisão nas mãos do leitor, já que se distancia do próprio ato de viver/escrever, embora também possa referir-se a ambos, transbordando

---

<sup>164</sup> As expressões “ardência erótica” e “cálculo meticuloso”, referentes à escritura de Lispector, são de Yudith Rosenbaum. ROSENBAUM (1999: 136)

para o de ler, num belo exemplo da antológica fixação clariceana pelo “momento já”.

Na conclusão, o parágrafo retoma a imagem da terceira perna, recupera sua negatividade e utiliza uma frase interrogativa para voltar a centralizar o discurso no momento/no calor do processo enunciativo: *E agora, estarei mais livre?* Na medida em que recoloca radicalmente a dimensão de proximidade entre a vivência da escritura e a da leitura, reiterando-a por meio do futuro do presente, o advérbio novamente merece destaque, no sentido de se revelar como um hábil procedimento que aponta para o diálogo: ele torna o leitor partícipe da indagação, compromete-o com ela, incorpora-o na cena quase como personagem, ausente mas a cada movimento presentificado, desejado, instaurado pelo texto.

No entanto, modulando o jogo entre o diálogo e o monólogo, um jogo tão ambíguo quanto a própria escritura, na abertura do parágrafo seguinte G.H. explicitamente responde o que perguntara: *Não*. Assim, o eu que fala desdobra-se no interlocutor a quem fala, converte-se em imagem de alteridade em relação a si próprio, confirmando seu estado de cisão e desta forma retomando o solilóquio, o que silencia o leitor atônito, como se lhe desnudasse a “verdade” de sua condição: ele deve ser “paciente”, como o sujeito enunciadador está sendo com ele, deve acompanhar-lhe a trajetória ao longo da qual o sujeito, metuculoso em seu desamparo, em sua “angústia”, ao mesmo tempo que o aproxima, revela-lhe o perigo de tal proximidade. “Situação de perigo é toda aquela que evoca a possibilidade de dissolução, miticamente situada em um momento de desamparo fundamental”<sup>165</sup>.

Em termos psicanalíticos, uma das características da angústia, no âmbito do aparelho psíquico, é que ela faz referência ao caos inicial, cuja leitura constitui o aspecto constitutivo do sujeito humano<sup>166</sup>. Esse caos, que “em vez de desaparecer ou de ser dominado, mantém-se como fundo do qual se destaca a

---

<sup>165</sup> VIEIRA (2001: 63)

<sup>166</sup> “O sujeito humano, capaz de ler o mundo e nele sobreviver, só se constitui como fruto da entrada em ação de uma grade de leitura do caos, que, de certa forma, separa o bebê desse afluxo sensorial incontrolável. Em termos especificamente freudianos, o aparelho psíquico constitui-se como uma camada de proteção contra o excesso de estímulos. Somente a partir desta operação inaugural, torna-se possível ler o caos e fazer dele um

ordem do universo”<sup>167</sup>, “jamais será totalmente afastado, fato clínico que justifica o conceito de castração. Ele passa a marcar uma ameaça de dissolução sempre presente, uma vez que o movimento próprio da pulsão, de morte por excelência, é de retorno a esse momento mítico”<sup>168</sup>.

Na medida em que reproduz esse desamparo, a angústia se mantém articulada ao perigo, constituindo uma reação a ele. Nesse contexto, “castração é o nome da insistência estrutural da ameaça de dissolução”, o que faz com que ela e o perigo sejam termos “que nomeiam o caos ao qual o afeto da angústia dá a forma de um sinal”<sup>169</sup>.

Resumidamente, podemos, então, afirmar, que, em termos freudianos, “a angústia tem a função de um sinal, instaurado a partir da articulação entre a castração, a exigência pulsional e o recalque. Ela remete a uma situação traumática, primordial de perigo, ancestral a todos os estados de tensão acumulada em que não houve possibilidade de descarga”<sup>170</sup>.

Processo de tensão, da situação de derrocada do eu em face do real, a angústia, em Lacan, relaciona-se com o objeto a: “a Coisa trocada em miúdos. É este objeto que pode ser apenas deduzido de todas as demandas que, insatisfeitas, levam a supor um objeto de satisfação total, relacionado com o fim do desejo, e, por isso mesmo, com o fim do sujeito. A angústia se refere, assim, ao objeto como objeto impossível, cuja presença nua, símbolo de satisfação total, faria o mundo, feito de falta, desabar. A partir desse objeto, garantia de certeza, ordenam-se desejo e gozo”<sup>171</sup>.

Articulada “entre desejo e gozo”<sup>172</sup>, a angústia diz respeito, portanto, “não ao brilho da imagem, mas ao seu ponto cego. Refere-se menos à cena

---

mundo. Esta é a razão pela qual o trauma é referido a um tempo mítico, universal, e é caracterizado como desamparo. Idem, pág. 62.

<sup>167</sup> Ibidem.

<sup>168</sup> Idem, pág. 63.

<sup>169</sup> Idem, pág. 64.

<sup>170</sup> Idem, pág. 65.

<sup>171</sup> Idem, pág. 138.

<sup>172</sup> “No exemplo simples de Lacan, o par bebê-mãe ilustra o lugar da angústia e do objeto. O objeto do desejo (...) é figurado pelo seio, enquanto o objeto a situa-se na mãe, em algum lugar para além do seio. (...) Notemos que há um objeto, causa do desejo, que pode presentificar-se no seio ou no corpo da mãe. O lugar preciso deste objeto, entretanto, só se deixa entrever no interstício entre um e outro, além do seio e aquém da mãe nutridora. Por outro lado, a mãe comporta algo de invisível, indiscernível, por trás do seio e, neste caso, sua

representada no quadro e mais à função da moldura, enquadre do vazio. Por esta razão, o espelho sem imagem é o paradigma da angústia”<sup>173</sup>.

Tanto no sentido de “técnica desestabilizadora do eu”, quanto no de “afeto do limite”<sup>174</sup> e no de “espelho sem imagem”, a angústia pode ser utilizada para ilustrar esta reflexão sobre o processo enunciador de PSGH. Por exemplo, na forma como se estrutura o jogo especular entre a narradora e o interlocutor: ao mesmo tempo em que G.H. provoca/persegue o desejo do Outro (o leitor), essa provocação/perseguição simultaneamente atíça e inibe sua “vontade de potência”. Assim, essa vontade, fundada na crença de que , “sob as máscaras, há um sentido primeiro”<sup>175</sup>, é acionada pelo texto, fazendo com que o leitor se mova numa situação angustiante em que a promessa de encontro se atualiza como solidão, a expectativa de ganho se atualiza como perda, em mais uma manifestação daquela frase que se assemelha a uma senha mágica de entrada no texto: *uma forma que é feita de suas formas opostas*.

Seja como for, o jogo pendular entre o sujeito que enuncia e o interlocutor, entre o monólogo e o diálogo, constitui um dos fatores responsáveis pelo andamento do texto, pela progressão de idéias nele existente, a qual, como vimos, dá-se pela via da sistemática retomada questionadora do dito e acréscimo de novos significados, que também serão retomados e questionados para gerar outros e assim sucessivamente, num movimento espiralado, que, além de encenar a grande temática do fragmento deflagrador do jorro discursivo de PSGH – como começar a dizer? Como entrar no assunto? Como inaugurar uma fala?, numa experiência de deriva que é também lucidez – instaura uma espécie de pedagogia do tipo de leitor/ de leitura, desejados pelo texto.

Voltando a ele, cuja travessia revela-se tortuosa, e por isso mesmo pede cuidado com as generalizações apressadas, retomemos o quinto parágrafo. Nele

---

presença se fará sentir como o nada, que acompanha a angústia. O real do nada como presença pode ser figurado nas variadas formas, via de regra seu poder desagregador implica uma tonalidade maligna, que pode ganhar o corpo de um ser de maldade (...) ou, segundo Lacan (...), de um vampiro. (...) A angústia que acompanha a imagem do vampiro se ancora num ponto além desta imagem, mas seus efeitos de medo ou tristeza (...) situam-se no próprio plano da imagem, dando-lhe vida e peso subjetivo”. Idem, pág. 138 - 139.

<sup>173</sup> Idem, pág. 139.

<sup>174</sup> Idem, pág. 136 - 137.

<sup>175</sup> Idem, pág. 168.

o leitor, em seguida à resposta da narradora à pergunta que ela mesma fizera, remetendo-o ao silêncio, distanciando-o, defronta-se com mais uma frase interrogativa: *E agora, estarei mais livre?*

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

Neste trecho, há outro advérbio de tempo – *ainda* – que, unido à locução verbal gerundiva, presentifica e “estica” o ato de dizer, postergando para o futuro (da própria escritura) o seu fazer-se, o qual se identifica com sentir livremente, em oposição a pensar, palavra que se associa a achar, deflagrando novo par de opostos complementares (meio de saída, com o significado de mais uma ancoragem, mais uma terceira perna, metáfora alguns parágrafos à frente retomada, para gerar uma confissão perigosa/perversa, que logo adiante será comentada: *Sei que precisarei tomar cuidado para não usar sub-repticiamente uma nova terceira perna que em mim renasce fácil como capim, e a essa perna protetora chamar de “uma verdade”*).

Prosseguindo a leitura em terreno apesar de tudo com algo de familiar, ao menos em relação ao já lido, o leitor sente-se mais próximo, ou seja, mais aproximado do texto em sua “vontade de potência”, uma vez que a pergunta encontrada neste parágrafo (*Por que não tenho coragem de achar apenas um meio de entrada?*) parece, ao contrário da anterior, novamente solicitar-lhe cumplicidade.

No entanto, o leitor esbarra em novo tom/nova armadilha/novo simulacro: *Oh, sei que entrei, sim. Mas...* A interjeição e o advérbio de afirmação, que parecem querer introduzir o narrado com ênfase dramática, precipitando o desenrolar da narrativa, são bloqueados por um mas que remete ao já conhecido: novamente a digressão no lugar da ação. Aqui palavra sim, acrescida do não que

inicia o parágrafo, reforça o jogo pendular que aproxima e distancia o objeto de desejo do leitor, numa encenação rítmica de aparecimento e desaparecimento.

Esse mas, assim, desvia a recém-criada expectativa de saciedade, e, mais uma vez, como acontecerá ao longo de todo o capítulo, e, por extensão, de todo o livro, devolve o leitor à situação de angústia, reduplicação da angústia de G.H.: (...) *assustei-me porque não sei para onde dá essa entrada. E nunca antes eu havia me deixado levar, a menos que soubesse para o quê.*

Nesse sentido, não será o leitor uma representação de mais uma terceira perna de G.H.? De fato, é ele quem alicerça a busca de uma expressão que “não minta o sentimento”, é ele quem motiva a necessidade de direcionar pedagogicamente o discurso, é ele, enfim, quem dela parece exigir “uma verdade”, à que se sabe capaz de sucumbir, pois em G.H. *uma nova terceira perna renasce fácil como capim.*

Se esta interpretação for possível, pode-se pensar que a narradora estaria “sub-repticiamente” usando a “imagem” de leitor a quem se dirige para “ousar dizer-se” do único modo que lhe parece corresponder a uma “fala justa”: há que reviver o vivido, a fim de recriá-lo, mas, pela natureza “inominável” que o vivido revela possuir, fazê-lo implica uma espécie de “preparação de terreno” que lhe propicie legibilidade.

Neste caso, há algo neste capítulo de abertura de PSGH que remete, por contraste, ao “proemium”, o “ensaiar de dedos” que, na poesia clássica dos aedos, consistia num dos protocolos de decisão que precede e prepara para o canto, “como se começar a falar e encontrar a linguagem constituísse um risco de despertar o desconhecido, o escândalo, o monstro”<sup>176</sup>. Enquanto nele o poeta se retira para que a Musa cante, desta forma lançando mão de um código de abertura que “elimina o caráter arbitrário de todo começo”, aqui a narradora precisa conquistar a credibilidade do leitor para garantir a sua “alegria difícil” de narrar-se. Nas palavras de Roland Barthes:

---

<sup>176</sup> BARTHES/COEHN (1975: 162)

“Escrever no prazer me assegura – a mim, escritor – o prazer de meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o ‘drague’), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a ‘pessoa’ do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do *desfrute*: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo<sup>177</sup>”.

Talvez este prazer, fundado na “caça” do que não se sabe onde está, seja um outro nome da angústia, porque como ela é a própria imagem vazia da incompletude, da falta, do limite entre procura e encontro. Talvez seja esse misto de angústia e prazer o sentimento a que se refere Lispector, na nota introdutória ao romance, por meio da expressão “alegria difícil”. O fato é que, em nenhum momento, o prazer que é angústia, a alegria que é difícil, podem ser lidos como expressões reconfortantes, apaziguadoras.

Ao contrário, se por um lado ambos parecem instaurar um pacto de leitura, fundado numa promessa de gozo que se atualiza como vetorização do desejo, por outro, podem ser “traduzidos” por meio do conceito barthesiano de texto de fruição:

“aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”<sup>178</sup>.

Como ler este tipo de texto, a que o estudioso se refere como um texto-limite? Quais portas de entrada podem converter-se em instâncias de legibilidade que apontem para seus elementos estruturantes? E, como estamos em solo fértil, vale a contrapartida: como deixar de lê-lo, se ele vai envolvendo, num movimento giratório que é puro fascínio e perdição?

Tais perguntas, conjugadas com os (des) caminhos abertos por esta tentativa de análise, cujas principais linhas estão colocadas, remetem às

---

<sup>177</sup> BARTHES (1987:9)

<sup>178</sup> Idem, pág. 22.

operações básicas da retórica clássica: a *inventio* (o encontro dos argumentos a serem desenvolvidos), a *dispositio* (a ordenação desses argumentos), a *elocutio* (sua apresentação em "palavras ornamentadas", isto é, capazes de persuadir pela riqueza argumentativa e também pela beleza do discurso), a *actio* (referente à encenação da linguagem) e a *memória* (relativa aos instrumentos de apoio necessários à performance do orador).

Em suas reflexões sobre o tema, Barthes<sup>179</sup> mostra que na *techne retorique*, tal como a praticavam os antigos, a *inventio* e a *dispositio* necessariamente precedem a *elocutio*, na medida em que constituem operações mentais de que esta resulta, materializando em palavras as reflexões sobre o encontro e a melhor organização dos argumentos. Refere-se, também, ao fato de que, enquanto as três primeiras sobrevivem até os nossos dias nas mais variadas formas discursivas, as outras duas teriam desaparecido com a substituição da palavra falada pelo livro, o texto escrito.

Neste contexto, se na estruturação do capítulo de abertura de PSGH existem ecos de tais operações, elas aparecem de forma que subverte sua ordem originária, já que o metadiscorso de G.H. transpõe a *inventio* e a *dispositio* para o plano da *elocutio*, e assim (re)vela ao interlocutor o seu próprio processo de construção, em seu desnudamento do ato de escrever e de seus pressupostos: o plano, a estruturação do livro, etc, que simultaneamente se realizam, neste estranho tipo de "exórdio". Além disso, na medida em que o faz por meio de uma linguagem que se assemelha a uma "dramaturgia da palavra", isto é, em que o ato de narrar aproxima-se do de mostrar, como se o livro fosse mais corpo, gesto, palavra representada que palavra lida, PSGH reatualiza, evidentemente de modo próprio, transformador, a operação que os antigos denominavam *actio*.

Quanto à memória, esta constitui a essência da experiência de G.H., pois se trata de uma experiência de rememoração, no plano pessoal e coletivo, abrangendo toda a história da humanidade e do próprio planeta, que é acionada por meio da técnica da repetição.

À propósito deste tema, escreveu Norma Tasca:

---

<sup>179</sup> BARTHES/COEHN (1975:168)

“Operador responsável pelas transformações profundas do discurso (...), ele encena, de forma mais forte e mais enérgica, conforme pretendiam os antigos retóricos, a complexa subjetividade passional que se inscreve em PSGH. Visando mais reproduzir do que exprimir o sujeito passional, atualiza o que mais caracteriza semanticamente o lexema paixão nas suas várias concepções: a intensidade. Só ela é capaz de reproduzir a experiência vivida”<sup>180</sup>

Se por um lado a repetição retarda o andamento do discurso, substituindo a expectativa de linearidade por um retorno ao mesmo que nunca é exatamente o mesmo, por outro ela funciona como o grande recurso mnemônico capaz de deflagrar o processo de uma escrita-ritualística, oracular, que também por isso é “medularmente poética”, como afirma Benedito Nunes<sup>181</sup>.

Na medida em que tais aproximações tenham sentido, é possível pensar que PSGH utiliza-se de técnicas retóricas como faz com outros discursos – o bíblico, o mítico, o psicanalítico, o filosófico, o poético, o dramático – numa experiência de dialogismo no sentido bakhtiniano do termo, ou seja, em que há plurilingüismo: pluralidade de linguagens, por meio das quais a romancista refrange suas próprias intenções<sup>182</sup>.

Por ora, a fim de prosseguir o rastreamento dos parágrafos iniciais, cabe retomar a idéia de que a narrativa sofre um sistemático e calculado adiamento. E o faz inserindo neste vazio um conjunto de filosofemas<sup>183</sup> por meio do qual a enunciação volta-se sobre si mesma, num movimento cujo caráter espiralado parece aproximá-la de certo modelo do discurso filosófico. A análise do sexto e do sétimo parágrafos, que será feita em conjunto, talvez possibilite que essa questão seja desenvolvida. O sexto parágrafo inicia-se da seguinte forma:

*Ontem, no entanto, perdi durante horas e horas a minha montagem humana.*

Aqui, o conectivo *no entanto* bloqueia a reflexão sobre o vivido e (re)cria a expectativa do leitor em relação à história a ser narrada, num movimento inverso

---

<sup>180</sup> NUNES (1996: 289)

<sup>181</sup> NUNES (1989: 142)

<sup>182</sup> BAKHTIN (1988: 120)

<sup>183</sup> A palavra é utilizada aqui no seu sentido geral de discurso filosófico.

ao que acontece no parágrafo anterior. Tais jogos pendulares entre o sim e o não, além de encenarem uma intermitência, fazem-no por meio de uma cadência rítmica que, aliada à repetição, como vimos assinala a dimensão poética ao discurso.

A frase, além disso, fornece duas indicações temporais importantes: a primeira (*ontem*) apontando a proximidade entre o fato e a disposição torturada mas insistente, angustiada mas insidiosa (talvez aqui o mas já pudesse ser substituído pelo e) da narradora em contá-lo; e a segunda referindo-se às *horas e horas* de perda da *montagem humana* de G.H., expressões que reforçam a imprecisão de que se reveste o narrado e ao mesmo tempo adiantam algo em relação a ele: no caso, a idéia de artificialidade, presente na palavra *montagem*. Artificialidade, assim, reúne-se ao paradigma que vem construindo a imagem da G.H. anterior ao vivido: alienação, cristalização, simulacro, mentira, *montagem humana*.

Mas a frase é bloqueada pelo discurso circular no qual é preciso atenção, pois já se sabe que se trata de circularidade enganosa, armadilha: a volta ao mesmo é condição para o acréscimo de elementos que podem ser perdidos, na impressão constante de redemoinho causada pelo texto. Vejamos a continuação da passagem:

*Se tiver coragem, eu me deixarei continuar perdida. Mas tenho medo do que é novo e tenho medo de viver o que não entendo – quero sempre ter a garantia de pelo menos estar pensando que entendo, não sei me atrever à desorientação. Como é que se explica que meu maior medo seja em relação a: ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização?*

*E uma desilusão. Mas desilusão de quê? Se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? Talvez desilusão seja o medo de não pertencer mais a um sistema. No entanto, se deveria dizer*

*assim: ele está muito feliz porque finalmente foi desiludido. O que eu era antes, não me era bom. Mas era desse não bom que eu havia organizado o melhor: a esperança. De meu próprio mal eu havia criado um bem futuro. O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade.*

Em ambos os parágrafos, há elementos reveladores de outras possibilidades de entrada no texto. Primeiro, cabe destacar o que se acrescenta ao paradigma que se refere ao novo, ou seja, à nova situação de G.H., após a experiência vivida, o qual se concentra na palavra desorganização, à que se integra desilusão, e, mais adiante, ao longo do capítulo, incompreensão, escuridão, horror. Cabe, igualmente, relacioná-lo com seus opostos complementares: organização, compreensão, claridade, glória.

Todos esses vocábulos, como já sabemos, convertem-se nos referidos opostos, no sentido em que adquirem valoração positiva, embora ao mesmo tempo mantenham seus significados correntes, já que despertam medo. O medo, nesta passagem, é especialmente evocado: medo do que é novo, medo de viver o que não entendo, medo de ser, medo ir vivendo o que for sendo, medo de não pertencer mais a um sistema, medo, de que meu novo modo de ser não faça sentido.

A reiteração obsessiva da palavra medo, que permite interpretá-la como idéia fixa, convida a investigar a ligação que possui com a angústia, em termos psicanalíticos. Se a segunda é um desejo esvaziado do objeto, do referente, sempre em vias de articular-se com o sentido, ela pode transformar-se no primeiro, quando “ganha um significante no mundo, perdendo seu caráter difuso e vinculando-se a uma representação específica”<sup>184</sup>.

O medo, então, concretiza a angústia, atribui-lhe um objeto. E qual seria este objeto, na passagem lida? G.H. refere-se ao *novo*, ao *que não entende*, a *ser*, a *ir vivendo o que for sendo*, a *não pertencer mais a um sistema*, à *ausência de sentido*. Dentre tais objetos, que no fundo apontam para o mesmo, destaca-se o

---

<sup>184</sup> VIEIRA (2001: 60)

medo de ver, já que a experiência de visão é deflagradora de todos os outros. Assim, é possível uma leitura da recorrência obsessiva do medo como sinalização da proximidade do objeto, ou seja, do conteúdo a ser narrado: uma experiência em que se prova o ser neutro e inexpressivo, matéria primordial de que são compostos todos os seres, por meio do ato de ver.

Na medida em que tal experiência conduz a uma rememoração, é possível relacionar o ato de lembrar, em que o texto se alicerça, com o próprio trabalho da psicanálise, cuja intenção, como se sabe, “é levar o paciente a levantar os recalques dos primórdios de seu desenvolvimento<sup>185</sup>”. No entanto, enquanto na psicanálise o objetivo da volta ao instinto é a superação do afeto recalcado, que se dá através de um movimento em que o cosmos (aqui entendido como o ego, o universo da consciência) recorre ao caos (o id, o inconsciente) para que o indivíduo se (re) incorpore na sociedade humana, em PSGH há uma desaprendizagem dos valores e atributos humanos, por meio da qual o caos se converte em cosmos – processo constitutivo da obra de arte.

A maneira como ocorre mais este simulacro da narração que mais uma vez enreda o leitor, constitui, por sua vez, outro aspecto a ser ressaltado. As frases interrogativas, cuja função discursiva parece ser colocar a objeção, a refutação, a dúvida como componentes estruturais/estruturadores do discurso, centralizam-se na questão do medo, da qual as outras parecem ser engendradas: *Como é que se explica que meu maior medo seja em relação a: ser? E no entanto não há outro caminho. Como se explica que meu maior medo seja exatamente o de ir vivendo o que for sendo? Como é que se explica que eu não tolere ver, só porque a vida não é o que eu pensava e sim outra – como se antes eu tivesse sabido o que era! Por que é que ver é uma tal desorganização? Mas desilusão de quê? Se, sem ao menos sentir, eu mal devia estar tolerando minha organização apenas construída? O medo agora é que meu novo modo não faça sentido? Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo?*

Nestas frases, essencialmente problematizadoras, parece residir um elemento central indicador da busca de alteridade como recurso inerente à

---

<sup>185</sup> Idem, pág. 68.

estruturação textual, uma vez que elas constituem procedimentos retóricos de enunciação que provocam/instigam/deflagram o ato de pensar, sistematicamente procedendo como se o outro (o interlocutor/o leitor/a imagem “fingida” do eu) se contrapusesse ao dito e também sistematicamente integrando essa contraposição no corpo discursivo.

O que estou considerando integração da contraposição do outro concretiza-se através dos referidos filosofemas, por meio dos quais definições, pontos de vista, argumentos, refutações, premissas, conclusões etc são obsessivamente instituídos e demolidos, numa constituição discursiva que se aproxima do sentido filosófico do adjetivo “discursivo”: “Este adjetivo corresponde ao sentido da palavra grega *dianóia*, porque designa o procedimento racional que avança inferindo conclusões de premissas, ou seja, através de enunciados negativos e afirmativos sucessivos e concatenados<sup>186</sup>.

Assim sendo, uma das dimensões do discurso de G.H. pode ser definida como um processo de pensar, de ordenar o pensamento, além de fazer pensar, de conduzir o outro ao território do pensamento, na medida em que parece eleger o lugar do outro como verdadeiro ponto de perspectiva, no modo como se organiza.

No entanto, como ocorre com os demais movimentos do texto, tal processo possui o seu oposto complementar, ainda na passagem lida sugerido não apenas pela referência ao ato de ver, mas pelo caráter de fazer ver de que se reveste, pois a narradora o estende ao leitor, quando se pergunta: *Por que é que ver é uma tal desorganização?* Aqui, o uso do infinitivo intemporaliza o ato de ver, dando ao texto uma conotação de “máquina de fazer ver”. A visão do leitor é, assim, acionada e mediada pela visão de G.H., a qual, por sua vez, é mediada pela linguagem que a quer relatar/reviver.

Ao longo do texto, o pensamento/a linguagem/a forma opõem-se à visão, à paixão, ao encontro com o real, embora ao mesmo tempo sejam imprescindíveis para sua incorporação pelo ser humano, a qual se traduz como necessidade de expressão.

---

<sup>186</sup> ABBAGNANO (1998: 289)

Nesta oposição pensamento/paixão reside, portanto, o âmago da articulação discursiva de PSGH, conforme se percebe desde o título, que faz referência a uma paixão *secundum*, isto é, uma paixão relatada, a qual teima em não se submeter àquilo que dela diz Benedito Nunes: “já é a paixão passada, arrefecida, recordada, medida, distanciada”<sup>187</sup>.

Neste sentido, o pathos de G.H., exemplarmente presente numa das frases sínteses que revela a construção dialética do texto – *Só posso compreender o que me acontece mas só acontece o que eu compreendo* – consiste em transformar-se em agente de uma vivência da qual foi paciente, já que os acontecimentos a arrastaram para a dissolução do eu, para a perda da humanidade, para a indeterminação entre sujeito e objeto, entre ver e ser visto, ou seja, para o informe, o indiferenciado, o silêncio. Essa transformação, no entanto, é impossível, na medida em que contar significa reviver a morte do eu e, portanto, remorrer. Assim, é necessário criar uma forma que mimetize o informe da experiência vivida. Que características esta forma possui?

### **3.1 A (re) invenção da escritura**

#### *O que é a angústia*

*Um rapaz fez-me essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do angustiado. Para alguns incautos, inclusive, é palavra que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria - o que também é uma forma de angústia.*

*Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia - e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.*

---

<sup>187</sup> NUNES (1987: 273)

*Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda.*<sup>188</sup>

Neste contexto, entende-se a necessidade de um capítulo inicial, que substitua a precipitação dos “fatos”, que aliás são ínfimos diante da longa e tortuosa introspecção que deflagram, por uma introdução que os rodeie compulsiva mas calculadamente, a fim de anunciar o conteúdo narrado – a angustiante desintegração do eu e conseqüentemente da linguagem – com recursos proporcionais a sua dimensão aterrorizante, tão repulsiva ao humano quanto o inseto que deflagra a experiência indizível.

Trata-se, portanto, de inaugurar uma fala cujo tema maior é o silêncio, de instaurar uma narrativa cuja principal característica é a impossibilidade de realizar-se em seu significado mais essencial, mais inexecutável: reproduzir a experiência da paixão de modo que a linguagem não a deforme, embora seja da natureza da linguagem e conseqüentemente da literatura, como diz Berta Waldman, constituir “um espaço vicário da realidade”<sup>189</sup>, assim como também é da natureza de ambas dar forma ao vivido, apesar da “pobreza da coisa dita”.

Sempre querendo diminuir essa pobreza, G.H. vai se desfazendo da literatura, por meio da literatura. Ou seja, ela substitui a estética do belo, a mimesis, pelo seu oposto: uma escritura que se forja através de um processo que “encena”, pela nova palavra, a libertação da palavra velha, o que implica grande quantidade de perdas, grande expulsão de medos: medo do ridículo, medo do mau-gosto, medo do feio, do dilaceramento do pudor, medo da solidão (nesta trajetória, ela está sozinha, sem guia: *O relato de outros viajantes poucos fatos me oferecem a respeito da viagem: todas as informações são terrivelmente incompletas*), medo de não ter o que dizer.

Diante de todos esses medos, G.H. não se cala. Ou seja, sua fala obsessiva, que parece adiamento, angustiante preenchimento do vazio, também se converte em seu oposto: ela instaura uma linguagem que não aceita estar no

---

<sup>188</sup> LISPECTOR (1999: 435)

<sup>189</sup> WALDMAN (1992: 100)

lugar da coisa; ela quer ser coisa (*palavra natural*), o que implica criação (*pois viver não é relatável, não é vivível*), não no sentido de imaginação, mas igualmente em seu sentido oposto: *Criar não é a imaginação, é correr o grande risco de ser ter a realidade.*

Para ela, então, entender corresponde a criar, *traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem entender para que valem os sinais, numa linguagem sonâmbula, que é mais um grafismo que uma escrita pois tento mais uma reprodução do que uma expressão, o que implica correr o sagrado risco do acaso e substituir o destino pela probabilidade.*

Assim, esta escritura, que é busca (expulsão) de verdade (*criar sim, mentir não*), opta pela reprodução em detrimento da expressão, mas ao mesmo tempo sabe que toda reprodução, ou seja, toda tentativa humana de compreender, de atribuir sentido, inexoravelmente é expressão, criação, forma, linguagem: espaço vicário da realidade.

Se na tentativa agônica de mimese radical de Clarice a palavra não consegue ser a coisa em vez de dizê-la, como G.H. não conseguiu provar a massa branca da barata sem imediatamente expulsá-la de si – num “acesso de nojo incoercível que a impede de prosseguir por essa trilha”<sup>190</sup> – o fracasso tanto da escritura quanto da experiência que relata constituem dimensões inalienáveis do processo, na medida em que traduzem a angústia da indizibilidade e da falibilidade do signo, convertendo o enigma em mistério.

Desta forma,

“Metamorfose incessante e retorno do mesmo não se excluem, mas compõem como faces complementares de um mesmo regime – o da formação como supressão, ou se se quiser, o da má infinidade, em que a mutação incessante das formas é um movimento sem resultado, fluxo contínuo e mutante, porém baldado”<sup>191</sup>.

---

<sup>190</sup> Idem, pág. 77.

<sup>191</sup> PASTA (1999: 64).

Neste contexto, o movimento pendular desta escritura, que vimos articular-se entre o passado, o presente e o futuro, o velho e o novo, o sim e o não, o pensamento e a paixão, a verdade e a mentira, o eu e o outro, a poesia e a filosofia, o romanesco e o dramático, o enigma e o mistério é um movimento em que, “se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser”, ou, mais precisamente, “tudo é e não é”<sup>192</sup>, num processo de mutação contínua que indica má infinidade, formação por supressão. O desprezo e a paixão pela linguagem: transcendência que se torna imanência, numa busca que se traduz como adiamento/aliciamento não do que há a dizer, mas do indecível/o indizível/o informe que no entanto só se (re) vela na e pela forma: *Estou adiando. Sei que tudo o que estou falando é só para adiar – adiar o momento em que terei que começar a dizer, sabendo que nada mais me resta a dizer. Estou adiando o meu silêncio? A vida toda adiei o silêncio? Mas agora, por desprezo pela palavra, talvez enfim eu possa começar a falar.*

Assim, a transformação que G.H. sofre ao longo da vivência, e que ela procura contabilizar neste capítulo introdutório em termos de perdas e ganhos (*Cada vez preciso menos me exprimir. Também isto perdi? Não, mesmo quando eu fazia esculturas eu já tentava apenas reproduzir, e apenas com as mãos*) é uma transformação do mesmo (a G.H. organizada, anterior à visão) no outro (a G.H. desorganizada, posterior à visão) o qual, no entanto, simultaneamente continua sendo o mesmo, ao mesmo tempo em que é o outro... Portanto, trata-se de uma transformação que de fato só se consuma por meio da leitura, o que mostra que em PSGH, como aponta José Antônio Pasta, estudando *Grande Sertão: Veredas*:

“Também ao leitor, ele o forma suprimindo-se, isto é, simultaneamente ele o concebe como alteridade e o suprime enquanto tal. Este movimento que ao mesmo tempo supõe o lugar do outro e o anula, organiza o livro de ponta a ponta, vai do detalhe às grandes linhas da composição, e desemboca onde não poderia deixar de ser: no leitor, cuja alteridade a obra a um tempo ansiosamente solicita e

---

<sup>192</sup> Ibidem.

denega. A essa alteridade última e inescapável, a do leitor, o *Grande Sertão* estende a lei que é a sua, a única que finalmente conhece: o outro é o mesmo – o que faz desse leitor uma espécie de duplo do narrador, um seu outro e o mesmo, algo entre o contratante e o pactário”<sup>193</sup>.

### 3.2 Dar a mão a alguém foi sempre o que esperei da alegria

#### *Ler romances*

*Nem todos os livros se lêem da mesma maneira. Romance, por exemplo, existem para serem devorados. Lê-los é uma volúpia da incorporação. Não é empatia. O leitor não se coloca na posição do herói, mas se incorpora ao que sucede a este. Mas a clara descrição disto é a guarnição apetitosa, na qual vem à mesa o prato nutritivo. Ora, sem dúvida existe um alimento cru da existência – exatamente como existe um alimento cru do estômago –, ou seja: experiências no próprio corpo. Mas a arte do romance como a arte culinária só começa além do produto cru. E quantas substâncias nutritivas existem que, no estado cru, são indigestas! Sobre quantas vivências é aconselhável ler para tê-las, heim? Golpeiam de modo a fazer sucumbir aquele que as encontrasse in natura. Em suma, se há uma musa do romance – a décima –, ela traz os emblemas que pertencem à fada da cozinha. Eleva o mundo de seu estado cru para produzir seu algo comestível, para fazê-lo adquirir seu paladar. Ao comer, se for preciso, leia-se o jornal. Mas jamais um romance. São obrigações que se excluem*<sup>194</sup>.

*A leitura de Clarice é difícil e trabalhosa. Exige do leitor a mesma atenção concentrada e tensa, mas também o mesmo abandono que se intui presente no ato da escrita. Se Clarice escreve com o corpo, o seu leitor não pode lhe conceder apenas a fria racionalidade de seu intelecto. Deve deixar-se invadir, aceitar a agressão. Escrita-música: mas não a harmonia apolínea e ritmada de Mozart: antes o misterioso, sensual, turvo, mortífero magma mozartiano. Com repentinas iluminações, sulfúreas fosforescências de fogo-fátuo.*

---

<sup>193</sup> PASTA (1999: 64)

*Às vezes, a página pega-nos como uma droga, uma súbita alegria do corpo todo, por simpatia, sintonia, revelação. Outras vezes, queremos recusá-la como um prato demasiado gorduroso, álcool puro sem base material. Daí as razões de sua popular impopularidade. Seus fãs são como uma confraria de adeptos, sempre a lembrarem-se, um ao outro, não episódios ou personagens, nem situações ou palavras (...), mas a reviverem sensações: um cheiro, um arrepiar de pele, um vazio de alma. Por outro lado, há quem não a entenda, quem não saiba, nem queira aventurar-se, entregar-se, aceitar o jogo<sup>195</sup>.*

*Sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada<sup>196</sup>.*

É evidente que, ao se colocar como narradora de sua paixão, G.H. não pode estar sozinha, como esteve quando a viveu. Ela precisa do outro, sem o qual não há como relatar-se, ao mesmo tempo em que, para fazê-lo, é necessário que o outro seja “o espelho sem imagem”, “o ponto cego”, “o enquadre do vazio”. Quer dizer, o interlocutor de G.H., o leitor de PSGH, precisa “perder-se para se achar”, como acontece com a protagonista. Esta travessia implica a suspensão do distanciamento crítico, da mediação racionalizadora, da garantia da imagem unificada do eu. Ao contrário, vimos que o texto opera sobre a energia da angústia, que caminha em direção à dissolução dessa imagem, embora acione o desejo do sentido primeiro, supostamente escondido sob as máscaras, para tornar-se legível, ou, mais do que isso, para seduzir, fascinar, envolver.

Vejamos como se encena este jogo pendular de atração e distanciamento, o qual simultaneamente atiça e inibe a “vontade de potência” do leitor e da leitura, agora analisando as passagens do capítulo de abertura de PSGH em que a narradora explicitamente dirige-se à imagem de leitor que tem sido construída a

---

<sup>194</sup> BENJAMIN (1977: 275)

<sup>195</sup> PICCHIO (1983: 18)

<sup>196</sup> LISPECTOR (1999: 119)

cada linha do texto. Esta imagem corresponde, como sabemos, ao interlocutor de G.H.

Antes de surgir explicitamente no texto, o interlocutor imaginário de G.H. é preparado por meio de um parágrafo que sintetiza a idéia de uma escritura primal, inaugural, isto é, que precisa forjar seus próprios conceitos:

*Já que tenho de salvar o dia de amanhã, já que tenho que ter uma forma porque não sinto força de ficar desorganizada, já que fatalmente precisarei enquadrar a monstruosa carne infinita e cortá-la em pedaços assimiláveis pelo tamanho de minha boca e pelo tamanho da 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.*

*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. Terei que ter a coragem de usar um coração desprotegido e de ir falando para o nada e para o ninguém? assim como uma criança pensa para o nada. E correr o risco de ser esmagada pelo acaso.*

O “para alguém” da escritura emerge como um personagem: um ser “fingido”, cuja função é propiciar o surgimento do sentido no texto. Ao mesmo tempo em que o engendra, dissimulando essa criação por meio da idéia de condição, que a torna ambígua, G.H. problematiza a já comentada posição desse interlocutor como uma terceira perna, isto é, como uma escora, que a leve a compor para ser entendida, que a leve a *fazer um sentido*, o que parece significar reproduzir um sentido já pronto, e deste modo optar pela *mansa loucura* paralisadora, a *forma sadia de pertencer a um sistema*, ou seja, o automatismo, a reificação, a acomodação, a prisão.

Numa passagem desse mesmo capítulo G.H. refere-se à terceira perna como uma criação do adulto, causada pelo medo de viver. Coloca, então, o escrever como uma atividade de adulto, mas que necessita, para realizar-se, da *coragem infantil de se perder*, isto é, de reencontrar *as duas pernas que andam, sem mais a terceira que prende*.

Neste contexto, o interlocutor surge ao mesmo tempo como ameaça e defesa, como deflagrador do processo da escritura e como seu possível cerceador. Diante disso, G.H. afasta-se dele, mas o faz atraindo-o, pois desnuda seu desamparo, sua angústia, sua situação de risco/perigo.

Num segundo momento, é como se o personagem-leitor, criado com ressalvas, mas criado, já tivesse sido aceito pela criadora. Há, portanto, um movimento de forte atração, ao qual se segue o seu oposto: o distanciamento.

*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.*

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

*Dar a mão a alguém sempre foi o que 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.*

Neste trecho, há clara indicação de diálogo com a criatura recém-criada. Nele G.H. utiliza-se do modo imperativo (que pode expressar atitudes de ordem, convite, ameaça, pedido, súplica etc) para – em tom de confiança/familiaridade/cumplicidade, e ao mesmo tempo prescritivo, instrucional, utilitário – falar com seu interlocutor, comprometendo-o radicalmente com sua visão, como se percebe pela idéia de gradação, presente na seqüência de verbos: escuta, desculpa, toma, livra-me.

A “vontade de potência” do leitor nesta passagem quase chega ao paroxismo, pois a narradora o investe do poder não apenas de perdoá-la pela transgressão cometida (uma transgressão cujo sentido moral e religioso é sugerido pelas expressões *visão inútil* e *pecado inútil*), mas também de livrá-la, de libertá-la da angústia.

Nesta reedição da idéia de escritura como expulsão, agora num contexto em que os vários sentidos do imperativo parecem se mesclar, reiterando o já comentado aspecto de fala dramatizada do texto e insinuando um papel de exorcista para o leitor, o distanciamento substitui a proximidade, mas a mão que escreve continua insistindo no amparo de outra mão, como se o ato de ler, que já foi convertido no de ver, também pudesse transformar-se em tocar/provar, como aconteceu com G.H. em relação ao inseto, pura imagem de fascínio:

“Ver supõe distância, a decisão separadora, o poder de não estar em contato e de evitar no contato a confusão. Ver significa que essa separação tornou-se, porém, reencontro. Mas o que acontece quando o que se vê, ainda que à distância, parece tocar-nos mediante um contato empolgante, quando a maneira de ver é uma espécie de toque, quando ver é um contato à distância? Quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em contato com a aparência? Não um contato ativo, no qual existe ainda iniciativa e ação num verdadeiro exercício do sentido tátil, mas em que o olhar é atraído, arrastado e absorvido num movimento imóvel e para um fundo sem profundidade. O que nos é dado por um contato à distância é a imagem, e o fascínio é a paixão da imagem”.<sup>197</sup>

Assim, esta mão que G.H. reiteradamente pede, por susto, por expectativa da alegria (uma *alegria “difícil*, é importante lembrar), para ajudá-la em sua criação, que nesta passagem se aproxima da *enorme ausência de forma que é o sono*, não parece constituir metonímia da pessoa *de alma já formada*, no sentido de pessoa inteira, madura, preparada para a travessia, a quem a autora elege como seus *possíveis leitores*, na nota introdutória ao romance.

---

<sup>197</sup> BLANCHOT (1987: 22). Os grifos são meus.

Ao contrário, trata-se de uma mão decepada, como se vê na terceira passagem de explicitação do interlocutor de G.H.:

*Enquanto escrever e falar vou ter que fingir que alguém está segurando a minha mão.*

*Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha. Por enquanto preciso segurar esta tua mão – mesmo que não consiga inventar teu rosto e teus olhos e tua boca. Mas embora decepada, esta mão não me assusta. A invenção dela vem de uma tal idéia de amor como se a mão estivesse realmente ligada a um corpo que, se não vejo, é por incapacidade de amar mais. Não estou à altura de imaginar uma pessoa inteira porque não sou uma pessoa inteira. E como imaginar um rosto se não sei de que expressão de rosto preciso? Logo que puder dispensar tua mão quente, irei sozinha e com horror. O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade.*

Aqui, a imagem do leitor-exorcista, do leitor-terceira perna, do leitor-alma já formada se estilhaça em fragmentos, reduplicando a fragmentação de G.H. Se por um lado esta mão é quente, o que indica sinal de vida, de humanidade, e a narradora atribui à própria incapacidade o fato de não conseguir imaginar o rosto, os olhos, a boca, isto é, a pessoa inteira a que corresponde, por outro ela está decepada, é um aleijão que, no entanto, não assusta G.H. Por quê?

Talvez porque G.H. se veja, quer dizer, veja a própria amputação, no espelho sem imagem que elege como leitor, para que assim o eu se objetive, podendo ver-se como outro, ao mesmo tempo em que se transforma em objeto da visão do outro. Mas, se “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela”, se escrever é “o interminável”, o “incessante”, a procura do eu que escreve pelo tu, ao longo do processo de instauração da

escritura, constitui um simulacro, provisoriamente necessário mas apenas como ancoragem, para que aconteça o salto da inspiração<sup>198</sup>.

Se esta leitura for possível, ou seja, se o interlocutor de G.H. é um não-eu, reduplicador do não-eu do escritor – um eu privado de si, criado para desaparecer – a súplica, as promessas e declarações de amor de G.H. ao leitor (*Oh, pelo menos no começo, só no começo. Logo que puder dispensá-la, irei sozinha.*) constituem algo semelhante à função do açúcar e da farinha, presentes na famosa fórmula para matar baratas de “A Quinta História”, onde se lê: “Queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram”<sup>199</sup>.

Nesta perspectiva, leiamos a última passagem em que G.H. dirige-se a seu interlocutor, no capítulo de abertura da obra:

*Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberei me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar para a morte e pôr o primeiro pé na primeira ausência de mim – também nessa hora última e tão primeira inventarei a tua presença desconhecida e contigo começarei a morrer até poder aprender sozinha a não existir, e então eu te libertarei. Por enquanto eu te prendo, e tua vida desconhecida e quente está sendo a minha única íntima organização, eu que sem a tua mão me sentiria agora solta no tamanho enorme que descobri. No tamanho da verdade?*

*Mas é que a verdade nunca me fez sentido. A verdade não me faz sentido! É por isso que eu a temia e a temo. Desamparada, eu te entrego tudo – para que*

---

<sup>198</sup> “Escrever começa com o olhar de Orfeu e esse olhar é o movimento do desejo que quebra o destino e a preocupação do canto e, nessa decisão inspirada e despreocupada, atinge a origem, consagra o canto. Mas, para descer até esse canto, Orfeu já necessitou da potência da arte. Isso quer dizer: somente se escreve se se atinge esse instante ao qual só se pode chegar, entretanto, no espaço aberto pelo movimento de escrever. Para escrever, é preciso que já se escreva. Nessa contrariedade se situam a essência da escrita, a dificuldade da experiência e o salto da inspiração”. BLANCHOT (1987: 176).

<sup>199</sup> LISPECTOR (1998: 147). Nesse conto, que possui muitos pontos de contato com PSGH, como mostrou o estudo de Yudith Rosenbaum, resenhado no capítulo 1 deste trabalho, a mesma história é recontada seis vezes, por meio do referido processo de repetição e acréscimo de elementos, que configura a escritura em espiral de Lispector. Além disso, nele há um confronto entre uma mulher e baratas, cuja morte é necessária para dedetizar a casa. Assim, a mulher as mata, utilizando a receita mencionada, mas esta morte vai adquirindo outros significados, nas várias versões da história.

*faças disso uma coisa alegre. Por te falar eu te assustarei e te perderei? mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia.*

Aqui, a *liberdade aterradora* que conduz ao gesto da escritura vincula-se a uma fala que “não pode interromper-se, porque ela não fala, ela é”. Por isso, remete à infância, ao sono, à morte, ao inferno: instâncias provocadoras de angústia, por serem diluidoras do eu. Assim,

“Aquele que escreve é igualmente aquele que ‘ouviu’ o interminável e o incessante, que o ouviu como fala, ingressou no seu entendimento, manteve-se na sua exigência, perdeu-se nela e, entretanto, por tê-la sustentado corretamente, fê-la cessar, tornou-a compreensível nessa intermitência, proferiu-a relacionando-a firmemente com esse limite, dominou-a ao medi-la”<sup>200</sup>.

Neste contexto, o escritor aparece como um mediador da “fala justa”, da emergência do Ser da linguagem em que, sob o fascínio da própria escritura, a “coisa se converte em imagem”; em que a imagem, “de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência, torna-se presença informe dessa ausência opaca e vazia”<sup>201</sup>.

Se a literatura é imagem da linguagem, linguagem imaginária<sup>202</sup>, a “prisão” do leitor por G.H. ao mesmo tempo alicerça e dissimula a “solidão essencial”, a angústia, o vazio, inerentes ao processo de escrever.

Por um lado, é indispensável tê-lo como *única íntima organização*, como suporte que converte a ausência em “presença ausente”, embora por outro lado deixar-se arrastar pelo fascínio (agora pensando no leitor real), e *disso fazer uma coisa alegre*, signifique o mesmo que naufragar *no tamanho enorme* do que G.H. teme e deseja, como temeu e desejou provar a massa branca da barata.

---

<sup>200</sup> BLANCHOT (1987: 29)

<sup>201</sup> Idem, pág. 25.

<sup>202</sup> “Assim como a estátua glorifica o mármore, e se toda arte quer atrair para a luz do dia a profundidade elementar que o mundo, para afirmar-se, nega e rejeita, não seria então o caso de no poema, na literatura, a linguagem ser, em relação à linguagem corrente, o que é a imagem em relação à coisa? (...) Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a palavra aparece sobre a ausência da coisa”. Ibidem.

Assim, ela atrai, “adoça”, ancora o próprio desamparo no outro, não exatamente para *entregar-lhe tudo*, como afirma, por julgá-lo mais forte do que ela (uma *pessoa inteira*, uma *alma já formada*), mas para, ao fazê-lo, na verdade levá-lo a se entregar, e desta forma tragá-lo, capturá-lo, esturricando o seu *de-dentro*, quer dizer, envenenando-lhe as entranhas, o que não deixa de simultaneamente ocultar (*Desamparada, eu te entrego tudo*) e revelar (*Por te falar eu te assustarei e te perderei? Mas se eu não falar eu me perderei, e por me perder eu te perderia*).

A *vida quente e desconhecida* do leitor caminha, então, com G.H., ao longo do processo da leitura, para uma morte paradoxal: *a vivificadora morte*. *A fina morte que me fez manusear o proibido tecido da vida*.

### **3.3 A explicação de um enigma é a repetição do enigma**

#### *Uróboro*

*Serpente que morde a própria calda e simboliza um ciclo de evolução encerrado nela mesma. Esse símbolo contém ao mesmo tempo as idéias de movimento, de continuidade, de autofecundação e, em conseqüência, de eterno retorno. A forma circular da imagem deu origem a outra interpretação: a união do mundo ctônico, figurado pela serpente, e do mundo celeste, figurado pelo círculo. Essa interpretação seria confirmada pelo fato de que o uróboro, em certas representações, seria metade preto, metade branco. Significaria assim a união de dois princípios opostos, a saber, o céu e a terra, o bem e o mal, o dia e a noite, o yang e o yin chinês, e todos os valores que esses opostos comportam.*

*Uma outra oposição aparece numa interpretação em dois níveis. Ao desenhar uma forma circular, a serpente que morde a própria cauda, rompe com uma evolução linear e marca uma transformação de tal natureza que parece emergir para um nível de ser superior, o nível do ser celeste ou espiritualizado, simbolizado pelo círculo. Transcende assim o círculo da animalidade para avançar no sentido do mais fundamental impulso de vida. Mas essa interpretação ascendente repousa apenas na simbologia do círculo, figura de uma perfeição celeste. Ao contrário, a serpente que morde a própria cauda, que não pára de girar*

*sobre si mesma, que se encerra no seu próprio ciclo, evoca a roda das existências, o samsara, como que condenada a jamais escapar de seu ciclo para se elevar a um ciclo superior: simboliza então o perpétuo retorno, o círculo indefinido dos renascimentos, a repetição contínua, que trai a predominância de um fundamental impulso de morte*<sup>203</sup>.

Ao longo de sua narração, que se faz por adiamento e, pode-se acrescentar, por auto-supressão, G.H. move-se entre a vida excessivamente humanizada (*Eu havia humanizado demais a vida*), ou seja, um tipo de vida em que a necessidade de esclarecimento se tornou mítica, a qual se caracteriza pela auto-conservação e pela instauração e respeito aos limites (*nunca soube ver sem precisar mais do que ver*), e o desamparo da *desorientação*, da *dissolução*, da *mudez dos sinais*.

Em tal contexto, emerge a “dialética do esclarecimento”<sup>204</sup>, por meio da qual o movimento de pêndulo traz dois novos pares dialéticos, intimamente associados ao conhecimento mítico e ao conhecimento racional, que o livro também põe em confronto: cegueira e visão; memória e esquecimento.

Quando G.H. alude à visão, quer dizer, à luz que *por um átimo* a afastou da cegueira cotidiana, ela o faz acionando sentidos opostos ao que ambas as coisas significam para o humano – escuridão e cegueira – perguntando-se: *se eu olhar a escuridão com uma lente, verei mais que a escuridão? a lente não devassa a escuridão, apenas a revela ainda mais. E se eu olhar a claridade com uma lente, com um choque verei apenas uma claridade maior. Enxerguei mas estou tão cega quanto antes porque enxerguei um triângulo incompreensível. A menos que eu também me transforme no triângulo que reconhecerá no incompreensível triângulo a minha própria fonte e repetição.*

---

<sup>203</sup> CHEVALIER/GHEERBRANT (1988: 922 a 923)

<sup>204</sup> “O processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências míticas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência. Mas este não é um simples processo de desmitologização: o fato de que ele tem no próprio mito e encontra seu termo atual na mitologização do esclarecimento sob a forma da ciência positiva reflete o fato de que o conhecimento pela dominação da natureza tem lugar pela assimilação dos processos de conhecimento e controle aos processos naturais, e explica por que esse processo de assimilação da natureza pode resultar paradoxalmente numa mais completa naturalização do homem totalmente civilizado”. ADORNO/HORKHEIMER (1985: 8)

Assim, a lente que lhe propiciou a visão exteriorizada, objetivada de si através do outro (os olhares “estrangeiros” de Janair e da barata; alteridades sucessivamente social e de espécie) é a mesma que converte em *horror a glória dura de estar viva*, por se tratar de uma lente que, em vez de aumentar a nitidez, cega e cega exatamente porque aumenta a nitidez. Isto pela razão de que o que essa lente (des) venda e (re) vela é algo que ultrapassa o humano, algo que converte a necessidade humana de entender, de elucidar, de atribuir sentido em seu oposto: o mito do esclarecimento emudece diante do esclarecimento do mito, a verdade humana emudece diante da descoberta de uma verdade anterior, maior e melhor que a humana.

Desta forma, ao esclarecer o mito, relatando a sua experiência infernal com o *mundo todo vivo*, o que G.H. faz é aludir a um segredo que no entanto permanece secreto, uma vez que se articula entre memória e esquecimento, história e mito, linguagem e silêncio, enigma e mistério. Se a ignorância do esquecimento é sagrada – *sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi* – o exercício de memória que traz à tona o que a humanidade esqueceu precisa manter, ao máximo, a vivacidade da fala, a fim de que o mito cristão possa ser revivido – é verdade que pelo avesso – mas preservando a força que a palavra adquire, quando inscrita no “grande paradigma da Escritura confirmada pela encarnação.

“O que vem, duravelmente, realizar o resgate da letra e sustentar todos os sonhos de uma escrita mais que escrita é a encarnação cristã do Verbo, dando à letra seu espírito. Só um corpo vivo, um corpo que sofre, é capaz, em última instância, de garantir a escrita<sup>205</sup>”.

Por meio dessa escrita “morta” que no entanto torna-se uma escrita mais que escrita<sup>206</sup>, na medida em que inclui a “voz viva” da linguagem-ritual, G.H. procura dar corpo a uma verdade maior do que ela. Já vimos que esta verdade oscila entre o enigma e o mistério, o dizível e o indizível, o cosmos e o caos, a

---

<sup>205</sup> RANCIÈRE (1995: 12)

<sup>206</sup> Para Rancière, enquanto a escrita menos que escrita seria o “puro trajeto do sentido quase-imaterial, do sentido ‘sem instrumentos de escrita’, harmonizado com o ritmo vital da comunidade *sã*”, a escrita mais que

consciência e a inconsciência. Ler PSGH, assim, significa, em última análise, renovar o ritual, ou seja, momentaneamente suspender o rotineiro esquecimento e substituí-lo pela memória ancestral, deste modo vitalizando – isto é, tornando, de fato, uma escrita mais que escrita, uma escrita novamente encarnada – a escrita de G.H./Clarice.

Ao fazê-lo, de falsos sujeitos organizados, de-limitados, diluídos na ausência de diferenciações existente em um mundo feito de alienação, de coisificação, de fetichização de todos os valores, convertidos em mercadoria, transformamo-nos, com e como G.H., em objetos de um horror que simultaneamente é claridade, pois busca – com e como a morte – vencê-la, ainda que em vão (na medida em que escrever também implica construir, recortar, “traduzir o intraduzível”).

Neste sentido, esta obra de fato pode ser lida como um Romance de Formação, um romance de Educação Existencial, como disse Alfredo Bosi. Ele propicia a seu leitor – pelo reconhecimento da própria impotência, pela abdicação de si, espelhando o despojamento ascético da escritora/narradora – um tipo de aprendizagem que, como tudo em seu decorrer, faz-se pelo avesso: o avesso de uma concepção de leitura baseada no distanciamento, na mediação racionalizadora, nas facilitações redutoras e nas ancoragens classificatórias, o avesso dos valores em que se alicerça a humanidade e a civilização, o avesso de uma visão de vida que se opõe à morte, o avesso, aliás, de todo um sistema de pensamento em que a humanização obscurece a humanidade.

Baseado em dicotomias que dialeticamente subverte, reinventando sentidos pela desmontagem dos sentidos convencionais e assim construindo escultoricamente uma alma que forma pela (de) formação, PSGH constitui uma “aprendizagem de desaprender”, ou uma “desaprendizagem das idéias para se reaprender as coisas, como diria Alberto Caeiro, o mestre dos heterônimos de Fernando Pessoa.<sup>207</sup> .

---

escrita corresponderia “àquela cuja verdade é subtraída aos suportes frágeis e aos signos ambíguos da escrita, traçada de modo indelével e infalsificável na textura das coisas”.

<sup>207</sup> LIND (1981: 175)

*Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevistas da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.*

*Até que por horas desisti. E, por Deus, tive o que eu não gostaria. Não foi ao longo de um vale fluvial que andei – eu sempre pensara que encontrar seria fértil e úmido como vales fluviais. Não contava que fosse esse grande desencontro. Para que eu continue humana meu sacrifício será o de esquecer? Agora saberei reconhecer na face comum de algumas pessoas que – que elas esqueceram. E nem sabem mais que esqueceram o que esqueceram.*

Esta análise detalhada do capítulo inicial do romance mostra que nele há uma configuração dialógica que se mantém com diferenças não muito significativas em sua organização geral, em que um sofisticado jogo discursivo recorrentemente encena a temática da abertura de uma fala/uma escritura que se reveste de um caráter primal, inaugural, mítico e místico.

Vimos que tal encenação mimetiza elementos da retórica clássica, conjugando-os com elementos do discurso psicanalítico, do dramático, do poético e também do filosófico, por meio de filosofemas sobre a natureza e o significado da experiência vivida que são criados fundamentalmente através de frases interrogativas. Além de exercerem uma espécie de função fática e também apelativa, essas frases “didatizam”, isto é, fatiam a *carne infinita* da visão de G.H, iniciando o leitor no universo de uma escritura labiríntica, errante, com intensos sinais do intransponível. Vimos também que, se essa escritura por um lado lhe fornece algumas “senhas de entrada”, “adoçando-o” através das marcas daquilo que nela é decifrável – sua dimensão de enigma – por outro ela ao mesmo tempo o “engessa” com o mistério, de que também é tecida.

Sendo assim, o encantamento/a sedução do leitor em PSGH ocorre na medida em que, ao longo da leitura, ele vai se deixando contaminar pela situação-

limite vivenciada pela protagonista. Trata-se de uma situação designada como limite por ser indizível, intraduzível pela linguagem e portanto intransitiva. Mesmo assim ou exatamente por isso é ela a força motriz que gera “o desejo do livro que vai se escrevendo”, o ímã que magnetiza o leitor, o qual vai sendo perversamente aliciado em sua busca de sentido por meio de uma reiterada constatação de falta e conseqüentemente de possibilidade de sentido.

Quanto mais fica clara, ao longo do texto, a ausência do organizável, do conhecido, do classificável, mais G.H. alude aquilo que é o centro do redemoinho: o estranho, o interdito, e, portanto, o que fascina. E o instrumento mais poderoso desse tipo de leitura que é imersão num ritual encantatório é a repetição, que dá uma forma poética ao “informe” de que é composto o nosso *de dentro*: matéria prima por excelência dos textos clariceanos.

A intensidade, expressa por meio da repetição, retarda o andamento do discurso, num retorno ao mesmo que nunca é exatamente o mesmo. Nesse sentido, pode-se falar que o texto desenvolve-se numa espécie de progressão em escalas, por meio de um procedimento ambíguo em que avançar é ao mesmo tempo – mas não só – retomar, em que se movimentar em direção a uma continuidade simultaneamente é se autofecundar, numa estrutura que oscila entre o círculo, o pêndulo, o mesmo, e o espiral, o avanço efetivo, o outro.

Daí as frases que terminam cada capítulo iniciarem o posterior, terminando uma escala, uma camada textual e ao mesmo tempo iniciando outra, que é e simultaneamente não é a mesma, pois a ela sempre se acrescenta algo. Daí os seis travessões instauradores do espaço de interlocução na abertura reaparecerem na última página, anunciando ao leitor não um desfecho, uma conclusão, mas a possibilidade de voltar ao começo do livro, ao tempo das origens ancestrais rememoradas por G.H. e assim re-ler, re-ver, re-conhecer o incognoscível, num exercício de volta que também é avanço, pois se a escritura-uróbolo fracassa em sua tentativa de (des) velamento do Ser, este mesmo fracasso a converte em Ser que jamais se (des) vela totalmente, pois exprime o desejo impossível de – por meio da expressão – tocar o inexpressivo, de na e pela linguagem esboçar/roçar um silêncio que é busca de totalidade significativa. Busca

da obra plena, sempre almejada e sempre inatingível, como a leitura plena. Aquela que nos faria efetivamente “reescrever o texto da obra dentro do texto de nossas vidas”<sup>208</sup> e, assim, (re) viver o ritual, tornando viva a escrita de Clarice e reatualizando a sua constatação de que ganha na releitura, o que de fato é um alívio, não apenas para ela.

---

<sup>208</sup> SCHOLLES (1991: 25)



## PALAVRAS FINAIS

*Por que publicar o que não presta? Porque o que presta também não presta. Além do mais, o que obviamente não presta sempre me interessou muito. Gosto de modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno vôo e cai sem graça no chão<sup>209</sup>.*

Neste espaço normalmente dedicado às conclusões, quero deixar registrados alguns momentos de reflexão não acadêmica sobre PSGH. Esses momentos mostram meu percurso pessoal como leitora segundo G.H., ou seja, um pouco do que pensava/sentia, depois das horas de estudo.

**“O texto (...) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! E mais ainda: é isso para mim!”<sup>210</sup>**

Eu tenho uma longa história como leitora de PSGH. O livro me apareceu pela primeira vez há muitos anos, e nunca mais me deixou. O que mais me fascinava, a cada vez que o relia, era a impossibilidade de compreendê-lo, como compreendia tantos outros livros, e ao mesmo tempo a sensação, mais que de compreensão, de alimento. O livro me alimentava e me alimenta até hoje na minha fome de existir, de compreender o que é o existir. Durante muito tempo, minha percepção era fragmentada, fragmentária. Eu me encantava com as partes, sem conseguir reuni-las num todo. Quando me punha a explicá-lo, sempre escolhia algum discurso pronto sobre ele, sem coragem de dizê-lo por mim mesma, eu que sou uma pessoa que vive de dizer - traduzindo para os alunos - o que dizem os livros.

PSGH estancou minha metalinguagem, meu discurso sobre. Me deixou perplexa, muitas e muitas vezes eu fiquei muda diante dele. Mas o fascínio continuava e continua. Eu teimei e teimo até hoje em ser um leitor segundo G.H.

---

<sup>209</sup> LISPECTOR (1964: 127)

Sei que sou, porque há ressonâncias profundas em mim de todas as leituras que já fiz, mas ao mesmo tempo quero ler e reler mais, porque tenho, ainda, a mesma fome que ele alimenta mas não estanca.

Para mim, o livro é como uma suspensão da vida para nela penetrar até as raízes, até a medula, até todos aqueles fios que ficam soltos e se acumulam ao longo das vivências, das experiências, dos rituais de passagem e das passagens sem rituais. Os fios que escorrem nas e das nossas mortes, nas e das mortes dos outros, nas e das indiferenciações que de repente nos espreitam, deixando nulas as diferenças, os diferenciais, as linguagens diferenciadoras.

No livro, o ato de viver se imbrica de tal forma com o ato de pensar sobre a vida, de senti-la em sua inteiridade no entanto inabordável, que só a experiência de reler/reviver devolve o que se teve quando se leu, para depois fugir de novo. E os fios se dispersarem. A mão que G.H. pede não é um recurso retórico, não é um procedimento literário por meio do qual o discurso monologal se reveste do tom de diálogo e assim se sustenta. É isso também, quando se estuda este livro. Mas ele exige mais. Ele exige uma empatia com a criatura que o fez, ele pede uma resposta de fato, não apenas explicativa.

É como se exigisse uma fusão, é como se provocasse uma sideração, em que o eu que recebe também sentisse precisão de dar algo, de falar ou de calar, mas de continuar de alguma forma o discurso. Compulsivo e ao mesmo tempo geométrico, errante e ao mesmo tempo compacto, agônico e ao mesmo tempo de uma lucidez que é, sem dúvida, a agonia maior. O livro é pura lucidez diante da loucura, é pura permanência diante da inconstância, é pura luz no tamanho escuro que anda: a barata.

Nela está a passagem do eu ao outro para que se chegue ao mim. Atravessar suas páginas é impensável sem passar por esta prova. Ver-se e ser visto por alguém que esmagamos com a sola do sapato, em asco e susto. Deixar-se possuir pelo que horroriza para transgredir a lei, e assim provar a “coisa”. Sê-la, num instante mágico em que remotidão é atualidade, para voltar a ser remotidão.

---

<sup>210</sup> BARTHES (1987: 21)

PSGH torna atual minha remotidão, me faz coincidir comigo num átimo feito de iluminações que vão prometendo, crescentemente, que vai acontecer. E, quando acontece, como foi com G.H., logo depois desacontece. E ela se põe a narrar, para reacontecer. E o leitor, pelo mesmo motivo, se põe a reler. Não há dúvida que G.H. é cada um de nós, possibilidades de ser que flutuam, contornos à espera de um de-dentro, que nos delimite para que possamos, enfim, esculpir em nós a nossa alma, dar-lhe o corpo de que ela necessita para ao menos poder, mais uma vez, reler. E na morte experimentar o parto, provar a vida fugaz mas, por um instante, plena.

Uma coisa que chama a atenção quando a gente se esforça para fatiar a carne infinita é a pobreza das palavras, das categorias, dos procedimentos explicativos. Eles são dicotômicos e o livro quebra, massacra, destitui todas as polarizações, mesmo as mais inteligentes, as bem articuladas, as eloqüentes, as distanciadas. Não se trata apenas de inverter o sentido normal de tudo; é muito mais: o livro inverte, depois desinverte, depois volta a inverter e então mistura o diferente com o habitual, nunca deixando-se classificar, nem pelo mais fino espírito dialético. Mas deixa-se seduzir, isso é verdade. O ruim entra como parte do bom, ou vice-versa, as coisas que não se dizem aparecem como se não o tivessem sido, mas foram. Só que num patamar tão inapreensível quanto o seu segredo.

**“O professor é alguém que acaba suas frases”<sup>211</sup>.**

Como já escrevi, tenho me dedicado a dizer e a escrever frases inteiras sobre livros com relativo sucesso, ao longo de toda a minha trajetória de profissional, que sempre considerei um tipo de arte. Não sou nem um pouco tímida na matéria. Assim, o que me escapa sobre uma obra a respeito da qual escrevo numa análise, em geral eu “adivinho” ao relatá-la para uma classe de estudantes, ou vice-versa.

---

<sup>211</sup> Idem, pág. 66.

Entretanto, quando se trata de PSGH, já me referi ao que acontece com meu fluxo metalingüístico. Ele, que normalmente é caudaloso, fica estanque. Já sei que este processo, que em psicanálise se chama identificação, é pessoal. Por isso, talvez nem devesse mencioná-lo. Mas vou além da retórica, até porque a ocasião permite/propicia. A meu ver trata-se do mesmo processo por meio do qual G.H. conheceu as vísceras de si mesma e de nossa civilização: uma entrega inteira.

O que quero dizer com isso é que a falta de distanciamento, de mediação, a fusão desmedida, diluidora do eu e de todos os seus alicerces (diga-se de passagem cada vez mais abaláveis) me parecem ir além de mim, me parecem ser a condição imposta por esta escritura. Nela há um jogo em que arquitetura se combina com magia, em que a necessidade do outro como definidor dos contornos do eu, ultrapassando todas as racionalizações, elege-se como movimento único. É que o texto busca o seu leitor não exatamente na “pessoa” do outro, mas no espaço instaurado por uma dialética do desejo tão intensa que os papéis se embaralham, as distinções se perdem, a identificação transforma-se em realidade inexorável: o mural desenhado por Janair/os olhos multifacetados da barata/o constituir-se por auto-supressão se reduplicam e elidem sujeito e objeto, elegendo o eterno retorno do mesmo que no entanto é o outro: o texto-fetice.

Neste contexto, de novo a pergunta que tem sido companheira de madrugadas e madrugadas: quem seria o leitor segundo G.H.?

Em primeiro lugar, acho que ele não vem pronto, mas precisa se construir. Lentamente, gradual e penosamente. E com isso aprendi a necessidade que o professor tem de parar, um pouco, de falar. Principalmente o professor de literatura, que muitas vezes se impacienta e lê no lugar de, em vez de provocar, seduzir, deixar o processo acontecer, às vezes no meio e em detrimento de suas frases. PSGH me ensinou a leitura como um ritual que se processa no núcleo, e que, portanto, é intemporal. E essa construção à qual fui roçando, num tempo que não havia como ser apressado, apesar da pressa que sempre tive para tudo, é e não é, como tudo no livro, intelectual. É intelectual na medida em que é desafio, provocação, incômodo, à cada linha, cada pedaço de página, cada página. Ler

este livro é reler. Muitas e muitas vezes. É se perder no labirinto do não ser, para aprender a ser.

Quem ousa dar a mão a G.H. é arrastado por ela ao inferno, como a barata fez com a protagonista. Por isso o livro se chama Paixão, que deriva de pathos: ser possuído por. E o instrumento que leva à deriva que precede e promete o abismo é o olhar. G.H. viu o inseto horrendo, se viu sendo vista por ele e se apossou dela a magia. Magia negra, ritual de sabath. Mas ao mesmo tempo coisa do Deus. Não o Deus domesticado que fica pendurado na cruz, nos hospitais, esperando a gente morrer. Trata-se de um outro Deus, muito mais difícil e muito mais fácil de compreender, o que implica humildade, no sentido clariceano: muito mais que um sentimento, é a realidade vista com um mínimo de bom senso.

Porque além de intelectual o livro é uma experiência de sentir. De meditar. De rememorar com G.H. um mundo que já destruímos e em cujos escombros mal conseguimos nos apoiar. A senha para entrar nesse mundo é quase impossível de aceitar: o preço do ingresso é a morte, embora a vida continue. Embora a gente não esqueça, a gente esquece. O leitor segundo G.H. é um espelho que ela procura para não correr o risco de se olhar sem proteção e assim se desfigurar para sempre, como aconteceria com qualquer outra pessoa, cujo nome se confunde com as iniciais. Quem, hoje, sai deste cerco, em que não se sabe o que há além das iniciais?

Mas aceitar o jogo implica reversibilidade de papéis. Então, enquanto reflexo desta mulher-pedra cuja fome era tão antiga que precisou comer o que via, o que a via, o leitor também precisa, necessariamente, devorar o livro, o que significa permitir-se ser devorado por ele. Devorar com os olhos. Mas como recuperar o de-dentro, como prescindir da máscara humana, como vivenciar a degustação da matéria viva, sem que o livro-barata se converta em objeto comestível?

Trata-se de devoração ritual. Clarice não provou a massa branca da barata, mas inventou alguém que o fez por todos nós: ela e seus leitores. E nós, para entendermos o alcance deste gesto, temos que inventar também. Temos que inventar o que há de mais repugnante, o que há de mais desafiante a nossa

apatia, a nossa alienação, a nossa pressa, a nossa covardia e comer o que inventamos. Temos, enfim, que aceitar o papel de espelho de G.H. e, refletindo-a, morrer com ela, entre o terror e o fascínio.

O leitor segundo G.H. tem que se apaixonar pelas palavras do livro como se elas fossem coisas, como se elas conseguissem ser, além de dizer; ou melhor, por meio do dizer. Porque o que é dito no livro é além e ao mesmo tempo através da linguagem. É além e ao mesmo tempo através da imagem. Olhar no espelho e nele ver uma mulher comendo uma barata. E se confundir com ela até o vômito, o esguicho de todo o entulho que se acumula há séculos e séculos, enganando a fome verdadeira. De que? De quem? Para saber é necessário primeiro morrer/nascer, é necessário aceitar que não há nenhuma garantia. Só há riscos e uma vaga promessa de alegria. Difícil, mas alegria.

Eu acho que é alegria porque é energia vital acionada, é vontade de potência vetorizada para o nada, mas, até chegar lá, passa-se por tudo. Como no processo de viver. E é difícil porque depende de aceitar o incompreensível, de comungar com a impossibilidade de comunhão com a Coisa, de deixar desabar o nosso poder fálico sobre o mundo.

## REFERÊNCIAS

### I. DE CLARICE LISPECTOR

- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. 15. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O lustre**. 7. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A cidade sitiada**. 8. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A maçã no escuro**. 9. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A paixão segundo G. H.** (Edição crítica coordenada por Benedito Nunes). 2. ed.. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção *Archivos*).
- \_\_\_\_\_. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 13. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Água viva**. 10<sup>a</sup>. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- \_\_\_\_\_. **A hora da estrela**. 9. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Um sopro de vida (Pulsações)**. 8. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira (contos e crônicas)**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- \_\_\_\_\_. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Felicidade clandestina**. 5. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Laços de família**. 17. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A bela e a fera**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Para não esquecer**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Onde estivestes de noite**. 4. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- \_\_\_\_\_. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- \_\_\_\_\_. **A descoberta do mundo**. 3. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Visão do esplendor (Impressões leves)**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.
- \_\_\_\_\_. **De corpo inteiro**. São Paulo: Siciliano, 1992.

- \_\_\_\_\_. **Como nasceram as estrelas (Doze lendas brasileiras)**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A mulher que matou os peixes**. 7. ed.. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O mistério do coelho pensante**. 5. ed.. Rio de Janeiro: Rocco, 1983.
- \_\_\_\_\_. **A vida íntima de Laura**. 12. ed.. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Quase de verdade**. São Paulo: Siciliano, 1993.

## II. SOBRE CLARICE LISPECTOR

- BRASIL, Assis. **Clarice Lispector (Ensaio)**. Rio de Janeiro: Organização Simões, Editora, 1969.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector – Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 475 - 478.
- CANDIDO, Antonio. **No raiar de Clarice Lispector**. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977 (pp. 123 – 131).
- CIXOUS, Hélène. **A hora de Clarice Lispector**. Trad. de Rachel Gutiérrez. (Ed. bilíngüe). Rio de Janeiro: Exodus, 1999.
- FRONCKOWIAK, Ângela Cogo. **A paixão segundo G. H.: uma narração pelo avesso**. Porto Alegre: PUCRS, 1997 (Dissertação de Mestrado sob orientação da Profa. Dra. Maria Luíza Ritzel Remédios).
- \_\_\_\_\_. **O ato de narrar em A Paixão Segundo G.H.** In: ZILBERMAN, Regina et al.. **Clarice Lispector – A narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios/EDIPUC/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.
- GOTLIB, Nádía Battela. **Clarice – uma vida que se conta**. 2. ed.. São Paulo: Ática, 1995.
- HELENA, Lucia. **Nem musa, nem medusa – Itinerários da escrita em Clarice Lispector**. Niterói: EDUFF, 1997.
- JOZEF, Bella. *Clarice Lispector e o ato de narrar*. In RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo – Propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: ELO, 1999 (pp. 173-182).

- KADOTA, Neiva Pitta. **A tessitura dissimulada – O social em Clarice Lispector**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- KAHN, Daniela Mercedes. **A via crucis do outro – Aspectos da identidade e da alteridade na obra de Clarice Lispector**. São Paulo: DTLLC da FFLCH/USP, 2000 (Dissertação de Mestrado sob orientação da Profa. Dra. Regina Lúcia Pontieri).
- LEPECHI, Maria Lúcia. *Uma leitura de A Paixão Segundo G.H.* In: **O eixo e a roda**. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- LIMA, Luis Costa. **Clarice Lispector**. In: **A literatura no Brasil**. vol. 5, 5<sup>a</sup> ed. Dir. de Afrânio Coutinho; co-direção Eduardo de Faria Coutinho. São Paulo: Global, 1999.
- \_\_\_\_\_. **A mística ao revés de Clarice Lispector**. In: NUNES (coord. ) **A paixão segundo G. H.** (Edição crítica). 2. ed.. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção *Archivos*).
- LINS, Álvaro. **Clarice Lispector: a experiência incompleta**. In: **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura – Uma leitura de Clarice Lispector e Vergílio Ferreira**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MARTING, Diane. **Clarice Lispector: a bio-bibliography**. Connecticut/London: Greenwood Press, 1993.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. **As vigas de um heroísmo vago – Três estudos sobre A maçã no escuro**. São Paulo: FFLCH/USP, 1997 (Dissertação de Mestrado sob orientação do Prof. Dr. Valentim Aparecido Facioli).
- \_\_\_\_\_. *Culpa e transgressão e Clarice e a crítica*. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**. Número 5. São Paulo: Lemos, dezembro de 1997 (pp. 46-51 e 57-60).
- \_\_\_\_\_. *Brasília: a esfinge utópica*. **Cult – Revista Brasileira de Literatura**. Número 11. São Paulo: Lemos, junho de 1998 (pp. 14-17).
- \_\_\_\_\_. *Passéito pelo inferno: a apoteose do neutro (Aparições do mal na obra de Clarice Lispector)*. **Estudos Acadêmicos UNIBERO**. Ano IV, número 7. São Paulo: Faculdade Ibero-Americana, março de 1998 (pp. 14-18).
- \_\_\_\_\_. *O sopro de vida da estrela sem brilho: a hora e a vez do autor (Revisitando Clarice Lispector)*. **Vir-a-Ser – Revista de Ciências Sociais**. Números 2-3. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 1998 (pp. 253-261).

- MILLIET, Sérgio. **Diário Crítico de Sérgio Milliet**. Vol. 2. São Paulo: Martins, 1981.
- MOISÉS, Leyla Perrone. **A fantástica verdade de Clarice**. In: **Flores da escrivaniha (ensaios)**. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- NUNES, Benedito. **O drama da linguagem – Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Quíron, 1973.
- \_\_\_\_\_. **A paixão de Clarice Lispector**. In CARDOSO, Sérgio (et al.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987 (pp. 269-281)
- \_\_\_\_\_. **O mundo imaginário de Clarice Lispector**. In **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1976 (pp. 93 – 139).
- \_\_\_\_\_. *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*. In **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A barata e a crisálida – O romance de Clarice Lispector**. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1985.
- PEIXOTO, Marta. **Passionate fictions (Gender, narrative and violence in Clarice Lispector)**. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1994.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Clarice Lispector: o itinerário da paixão*. **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Epifania de Clarice*. In: **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- PONTIERI, Regina. **Clarice Lispector – Uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Peru versus galinha – Aspectos do feminino em Mário de Andrade e Clarice Lispector*. **Literatura e Sociedade**. n.º. 3. São Paulo: DTLLC/FFLCH/USP, 1998 (pp. 43-50).
- REIS, Roberto. *Além do humano*. Suplemento literário de Minas Gerais, 5/12/81.

- REIS, Luiza de Maria Rodrigues. **O trágico d'A Paixão: uma leitura de *A Paixão Segundo G.H.*** Niterói: INSTITUTO DE LETRAS/UFF 1981. (Dissertação de Mestrado sob a orientação da profa. Dra. Marlene de Castro Correia).
- ROCHA, Eromar Bonfim. **O mitologismo em *A Paixão Segundo G.H.*** São Paulo: FFLCH/USP, 1999 (Dissertação de Mestrado sob orientação da Profa. Dra. Nádia Battella Gotlib).
- ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal – Uma leitura de Clarice Lispector.** São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
- SÁ, Olga de. **A escritura de Clarice Lispector.** 2. ed.. Petrópolis/São Paulo: Vozes/PUC, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Paródia e metafísica.** In: NUNES (coord.) **A paixão segundo G. H.** (Edição crítica). 2. ed.. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção *Archivos*), pp. 217 – 239.
- \_\_\_\_\_. **Clarice Lispector: a travessia do oposto.** São Paulo: AnnaBlume, 1993.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **O ritual epifânico do texto.** In: NUNES (coord.) **A paixão segundo G. H.** (Edição crítica). 2. ed.. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção *Archivos*), pp. 241 – 261.
- SCHWARZ, Roberto. **Perto do Coração Selvagem.** In: **A sereia e o desconfiado: ensaios críticos.** São Paulo: Paz e Terra, 1981.
- SOUZA, Gilda de Mello e. ***O vertiginoso relance.*** In **Exercícios de leitura.** São Paulo: Duas Cidades, 1980 (pp. 79-91).
- \_\_\_\_\_. ***O lustre.*** In **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- TASCA, Norma. **A lógica dos efeitos passionais: um percurso discursivo às avessas.** In: NUNES (coord.) **A paixão segundo G. H.** (Edição crítica). 2. ed.. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Rio de Janeiro: ALLCA XX, 1996 (Coleção *Archivos*), pp. 262 – 292.
- TELLES FILHO, Antonio de Deus. **A redenção de Eva: forma e revelação no romance.** Goiânia: UFGO, 1987 (Dissertação de Mestrado sob orientação do Prof. Dr. José Fernandes).

- TREVIZAN, Zizi. **A reta artística de Clarice Lispector**. São Paulo: Pannartz, 1987.
- VARIN, Claire. **Langues de feu (Essais sur Clarice Lispector)**. Québec: Trois, 1990.
- VIEIRA, Telma Maria. **Clarice Lispector – uma leitura instigante**. São Paulo: AnnaBlume, 1998.
- WALDMAN, Berta. **Clarice Lispector – A paixão segundo C. L.** 2. ed.. São Paulo: Escuta, 1992.
- WASSERMAN, Renata Ruth. **Clarice Lispector tradutora, em A Paixão Segundo G.H.**  
In: ZILBERMAN, Regina et al.. **Clarice Lispector – A narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios/EDIPUC/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.
- ZILBERMAN, Regina et al.. **Clarice Lispector – A narração do indizível**. Porto Alegre: Artes e Ofícios/EDIPUC/Instituto Cultural Judaico Marc Chagal, 1998.

### **Números especiais de periódicos:**

- Remate de Males**, nº. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP.  
Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- Revista Anthropos**. nº. 2 (*Extraordinarios*). *Clarice Lispector – La escritura del cuerpo y el silencio*. Barcelona: Proyecto A, 1997.
- Revista Tempo Brasileiro**, nº. 104. Número organizado por Vera Queiroz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan./mar. de 1991.
- Revista Tempo Brasileiro**, nº. 128. Número organizado por Vera Queiroz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, jan./mar. de 1997.
- Revista Travessia**, nº. 14. Florianópolis: UFSC, 1987.

### **III. OBRAS DE APOIO E REFERÊNCIA**

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 2. Ed. Trad. de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini (et all.). São Paulo, Hucitec, 1988.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I– Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II – Rua de mão única**. 5. ed.. Trad. de Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed.. Trad. de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. **A retórica antiga**. In: COEHN, Jean (et al.). **Pesquisas Retóricas**. Trad. de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. (p.p. 147 a 232)
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. de Celso L. Coutinho et al. São Paulo: Ática, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekind et al.. Brasília/Rio de Janeiro: UnB/José Olympio, 1997.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 3. ed. Trad. de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A.. **Dicionário de símbolos**. 7. ed.. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- CIRLOT, Jean – Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes Ltda. 1984.
- DETIENNE, Marcel. **A escrita de Orfeu**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 3. ed.. Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

- \_\_\_\_\_. *Poesias de Isidore Ducasse: o argumento pela metamorfose*. In: **Letras**, vol. 2, no. 1. Revista do Instituto de Letras da PUCCAMP, abril de 1983.
- \_\_\_\_\_. *Lautréamont: a reescritura dos Cantos de Maldoror*. In; **Reflexão**, no. 27. Setembro/dezembro de 1983.
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. In **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- HEGEL, G. W. F. **Curso de estética: o belo na arte**. Trad. de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LAPLANCE, Jean. **Problemáticas I: a angústia**. 3.ª ed. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os cantos de Maldoror**. Trad. de Cláudio Willer. São Paulo: Vertente, 1970.
- PASTA JR., José Antônio. **Pompéia (A metafísica ruínosa d'O Ateneu)**. São Paulo: FFLCH/USP, 1991 (Tese de Doutorado sob orientação do Prof. Dr. Alfredo Bosi).
- \_\_\_\_\_. *O romance de Rosa – Temas do Grande Sertão e do Brasil*. In: **Novos Estudos (Cebrap)**, no. 55. Novembro de 1999.
- \_\_\_\_\_. *O lustre*. In **Remate de Males**, n.º. 9. Revista do Departamento de Teoria Literária do IEL/UNICAMP. Número organizado por Berta Waldman e Vilma Arêas. 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. de Raquel Ramalhete (et. al.). Rio de Janeiro, 34, 1995.
- VIEIRA, Marcus André. **A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.
- ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. **No princípio era o ritmo: as raízes xamânicas da narrativa**. In: RIEDEL, Dirce Côrtes (org.). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos – Figuração do Outro na Grécia Antiga (Ártemis e Gorgó)**. 2. ed.. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

\_\_\_\_\_ e NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Brasiliense, 1988.