



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
MESTRADO EM LETRAS – LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

O IMAGINÁRIO E O POÉTICO NA OBRA *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

ANA MARIA DIAS

Goiânia – GO
2016

ANA MARIA DIAS

O IMAGINÁRIO E O POÉTICO NA OBRA *A PAIXÃO SEGUNDO G.H.*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras – Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima.

Goiânia – GO

2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

D541i Dias, Ana Maria.
O imaginário e o poético em *A paixão segundo G.H.*
[manuscrito] / Ana Maria Dias – Goiânia, 2016.
94 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
– Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves
Lima”.

Bibliografia.

1. Imaginário. 2. Poética. 3. Metáfora. I. Título.

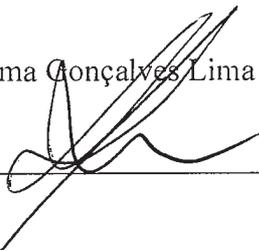
CDU 821.134.3(81)-3.09(043)

O IMAGINÁRIO POÉTICO NA OBRA A PAIXÃO SEGUNDO G.H

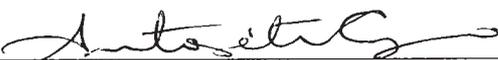
Dissertação aprovada em 12 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima /PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Antônio Donizete da Cruz / UNIOESTE



Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado (Suplente)



O outro

Como decifrar pictogramas de há dez mil
anos

Se nem sei decifrar
Minha escrita interior?

Interrogo signos dúbios
E suas variações caleidoscópicas
A cada segundo de observação.

A verdade essencial
É o desconhecido que me habita
E a cada amanhecer me dá um soco.

Por ele sou também observado
Com ironia, desprezo, incompreensão.
E assim vivemos, se ao confronto se
chama viver,
Unidos, impossibilitados de
desligamento,
Acomodados, adversos,
Roídos de infernal curiosidade.

Carlos Drummond de Andrade

Dedico este trabalho a meus pais Rodolpho Dias e Leonília Rosa Dias, aos meus irmãos Antônio Carlos Dias, Angela Maria Dias, Luciene Maria Dias, Marcos Antônio Dias, Eliene Rosa Dias e Arleth Rosa Dias, com muito amor e carinho.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, que nesta caminhada foi muito sábia e companheira para mais esta nova etapa na minha vida.

Aos professores do Programa de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da PUC Goiás pelas aulas e orientações.

Aos meus colegas de trabalho da Escola Estadual de Tempo Integral Costa e Silva; Escola Municipal Gercina Teixeira e do Colégio Estadual Maria Eulália de Jesus Portilho, pelo compromisso e pela parceria, dando-me suporte sempre que necessário.

Aos colegas da turma 2013/2014, em especial aos meus colegas e amigos Alcione Gomes de Almeida, Ana Paula Ribeiro de Carvalho, Carila Aparecida de Oliveira e Rafael Souza Bonifácio, por compartilharem comigo o saber.

RESUMO

A literatura moderna no século XX, especialmente o romance, passou por um processo radical de modernização, abdicando-se de vez das amarras do século XIX, que não a deixava fluir enquanto gênero. Uma das inovações dos autores contemporâneos foi a de narrar seus textos em primeira pessoa, facilitando, assim, a aproximação do leitor com o que estava sendo narrado. O objetivo desta pesquisa é analisar o imaginário e o poético no romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, escrito em 1964. O primeiro capítulo desta pesquisa mostra a relação entre o poeta e o historiador, seguido da definição de imagem, imaginário e símbolo nas visões de Sartre, Bachelard e Durand. O segundo capítulo analisa a linguagem imagética da narrativa e, por meio desta, faz uma comparação entre o quarto, onde se encontra a personagem G.H, e o complexo de Jonas, tendo como suportes teóricos os mesmos autores do primeiro capítulo. Este capítulo ainda apresenta o *insight* da personagem narradora e o seu momento zênite. No terceiro capítulo, discute-se a poeticidade da obra. Para tanto, fez-se um estudo sobre a dimensão da linguagem poética e, em seguida, uma análise da linguagem metafórica na visão de Paul Ricouer e Octávio Paz, com o subtítulo “Nem verdade, nem mentira: metáfora”. Neste capítulo, além de discutir a linguagem imagética, são explorados também os sinais gráficos e os traços polissêmico e metafórico da obra para comprovar que esta é um poema em prosa.

PALAVRAS-CHAVE: *A Paixão segundo G.H.* Imagem. Imaginário. Metáfora viva.

ABSTRACT

Modern literature in the twentieth century, especially the novel, underwent a radical modernization process, abdicating itself of the shackles of the nineteenth century, that did not let it flow as gender. One of the innovations of contemporary authors was to narrate his writing in first person, facilitating, thereby, the approach of the reader with what was being narrated. The objective of this research is to analyze the imaginary and the poetic in the novel *Passion according to G.H.*, by Clarice Lispector, written in 1964. The first chapter of this research shows the relationship between the poet and the historian, then the image, imaginary and symbol concepts, according to Sartre, Bachelard and Durand. The second chapter analyzes the imagery language of the narrative. By means of the images, a comparison is made between the room, where G.H character is in, and Jonas complex, with the same view of the authors cited above. This chapter also presents the insight of the narrator character and her zenith moment. In the third chapter, the poeticity of the work is discussed. Therefore, a study was made about the dimension of poetic language and, then, an analysis of metaphorical language by Paul Ricoeur and Octavio Paz, with the subtitle "Nor truth, nor lie: metaphor". In this chapter, besides discussing imagery language, graphic signs and polissemic and metaphorical traces of the work were explored in order to prove it is a prose poem.

KEYWORDS: *Passion according to G.H.* Image. Imaginary. Living metaphor.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1 O IMAGINÁRIO, A IMAGEM E O SÍMBOLO	12
1.1 A imagem, o imaginário e o símbolo para Sartre.....	16
1.2 A imagem, o imaginário e o símbolo para Bachelard.....	23
1.3 A imagem, o imaginário e o símbolo para Durand.....	26
1.4 Alusões do imaginário na obra <i>A Paixão segundo G.H.</i>	29
1.5 <i>A Paixão segundo G.H.</i> : um romance de vanguarda.....	31
1.6 Clarice Lispector: uma escritora de transição.....	34
2 O ENCONTRO DO SER HUMANO NA LINGUAGEM ARTÍSTICA	37
2.1 O espaço interior de G.H. e o "complexo de Jonas".....	43
2.2 Do <i>insight</i> até o momento zênite de G.H.....	56
2.3 G.H.: o grande hormônio da humanidade.....	61
3 O POÉTICO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR	63
3.1 Dimensões da linguagem poética.....	65
3.2 Nem mentira, nem verdade: metáfora.....	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar o imaginário e o poético na obra *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, escrita em 1964, período auge da teoria do imaginário. A obra apresenta o imaginário com uma grande abrangência, por meio de uma linguagem metafórica e simbólica, comprovando que a prosa moderna é bem diferente daquela que vinha sendo produzida; esta se vinculou à poesia, tornando-se um grande poema em prosa. O imaginário dentro da obra será pautado na fenomenologia do imaginário, seguido das imagens e dos símbolos na visão de Jean Paul Sartre, Gaston Bachelard e Gilbert Durand. O poético será estudado através de abordagens teóricas de Otavio Paz e Paul Ricoeur. O romance em estudo foi escrito por Clarice Lispector com uma linguagem polissêmica e metafórica, tornando a obra poética. Este trabalho está dividido em três capítulos, sendo cada momento interligado, mas com abordagens bem distintas.

O primeiro capítulo deste trabalho discute sobre o momento histórico da própria poesia e a relação do poeta com o historiador a partir de Aristóteles até os dias atuais. Em seguida, apresenta as teorias sobre a imagem, o imaginário e o símbolo, sob os pontos de vista de: Sartre, com as obras *A imaginação* e *O imaginário* – Psicologia fenomenológica da imaginação; Bachelard, com as obras *A poética do espaço*, *A poética do devaneio* e *A água e o Sonho*, e Gilbert Durand, com as obras *O imaginário*, *Imaginação simbólica* e *As estruturas antropológicas do imaginário*. Neste mesmo capítulo, são apresentadas também alusões ao imaginário em consonância com *A Paixão segundo G.H.*, momento em que a teoria se vincula à obra. Este capítulo mostra, ainda, por que este romance é considerado, por alguns críticos, um romance de vanguarda e, a autora, uma escritora de transição.

O segundo capítulo, intitulado “O encontro do ser humano e a linguagem artística”, aborda a temática do imaginário, tendo como suporte teórico os mesmos autores pesquisados no primeiro capítulo. Neste, são analisados as imagens e os símbolos, que se realizam a partir da linguagem apresentada na obra. Em seguida, faz-se uma análise comparativa do espaço interior da personagem narradora com o complexo de Jonas, ou seja, uma analogia entre o quarto da empregada, onde se encontra G.H., com o ventre do grande peixe que engoliu Jonas. As proposições

empregadas para tal estudo serão as de Bachelard e Gilbert Durand. Outra ocorrência importante analisada dentro da narrativa é a do embate final de G.H. com a barata, denominado de *insight*, até o momento zênite de G.H., ocasião em que a personagem narradora, ao comer da barata, passa pelo processo de transmutação. Este momento zênite também é conhecido como hora aberta, porque o sol fica no centro da terra, iluminando-a toda. Neste momento, segundo os analistas, todas as passagens ficam livres para receber todas as coisas boas, como também as ruins.

O terceiro capítulo desta dissertação adota como suporte teórico as teorias de Octavio Paz e de Paul Ricouer. Para abrangência desse capítulo, discute-se a natureza da linguagem poética na visão de Paz, principalmente quando ele afirma que “o dizer poético é indizível”. *A Paixão segundo G.H.* é um exemplo vivo desse dizer poético, porque a obra diz o inexprimível por meio da linguagem imagética, metafórica e polissêmica, recursos que são empregados predominantemente no poema. Desenvolve-se também uma análise da obra no campo puramente metafórico, em subcapítulo denominado: “Nem mentira, nem verdade: metáforas”. Avalia-se, ainda, a metáfora G.H., personagem narradora, como metáfora de “gh” (o hormônio do crescimento). Esta metáfora que toma as siglas G.H. (personagem narradora) como símbolo representa a grande humanidade.

Nesse capítulo, também é apresentada uma abordagem metafórica, que traz como suporte as teorias de Pottier Grimas, que trabalha com a metáfora como sendo a modificação do conteúdo semântico, e não uma alteração de significado. Para tal análise é empregado um diagrama assim representado: o “R” para o termo de partida; o “E” para o termo chegada e “C F H” para o termo intermediário.

1 O IMAGINÁRIO, A IMAGEM E O SÍMBOLO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo o romance *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e, neste primeiro capítulo, organizar-se-á um apanhado sobre a evolução dos estudos da imagem, do imaginário e do símbolo, de Aristóteles até a contemporaneidade. Para tanto, foi feita uma descrição do imaginário, da imagem e do símbolo nas visões de Sartre, Bachelard e Durand. Ainda neste capítulo, será apresentada uma alusão ao imaginário em *A Paixão segundo G.H.*. Além disso, analisar-se-á a narrativa como um romance de vanguarda e Clarice Lispector como uma escritora de transição.

Nos séculos XIII e XIV, a Igreja tentou conciliar o racionalismo aristotélico e as verdades da fé, tendo como peça influente Tomás de Aquino que, em uma Suma Teológica, colocou a filosofia como disciplina fundamental nas escolas e em universidades controladas pela Igreja daquela época. A partir daí, muitas mudanças ocorreram, e esta instituição foi dominando o ensino. Nos meados do século XVII, o imaginário deixou de ser peça importante para o ensino no processo da formação intelectual. Assim, o aspecto científico ganhou espaço em todas as áreas, especialmente na do conhecimento. Neste sentido, o estudo da Literatura passou por uma estagnação muito grande.

O discurso de Descartes, escrito em 1637, foi de suma importância neste período, porque ele pregava a verdade como oriunda da ciência. Outra vez o imaginário sofreu um retrocesso irreparável, porque a imagem não podia (como não pode) ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso”. A imagem estava longe de ser entendida como algo que tivesse explicação racional porque não é algo esgotável, fazendo surgir, aí, um grande obstáculo para o imaginário. Além da ciência, o Positivismo e as filosofias da história foram correntes que surgiram para escurecer ainda mais o imaginário, porque desvalorizaram por completo a imagem, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança, isto é, a metáfora. Gilbert Durand (2011), nos ensaios referentes ao imaginário, afirma que

A imagem que não pode ser reduzida a um argumento “verdadeiro” ou “falso” formal, passa a ser desvalorizada, incerta ambígua, tornando-se impossível extrair pela percepção (sua “visão”) uma única proposta “verdadeira” ou “falsa” formal. A imaginação, portanto, muito antes de Malebranche, é suspeita de ser “amante de erro da falsidade”. A imagem pode se desenvolver dentro de uma descrição infinita e uma contemplação

inesgotável. Incapaz de permanecer bloqueada no enunciado claro de um silogismo, ela propõe uma “realidade velada” enquanto a lógica aristotélica exige “clareza e diferença” (DURAND, 2011, p. 10).

No entanto, essas correntes não tiveram força para eliminar de vez o imaginário, porque Platão afirmara que a verdade só prevaleceria quando o homem fosse capaz de explicar a existência da alma, o além, a morte e o mistério do amor. São lugares que até hoje a lógica não conseguiu adentrar, como por exemplo, a imagem mítica que trata diretamente da alma. Platão afirmara também que muitas verdades escapam da explicação da lógica e do método, porque aquela limita a razão, mesmo que muitos racionalistas tenham tentado, por meio de uma teoria utópica, explicar que a alma está voltada para o mito. No século VIII, a herança platônica do mundo ideal foi reavivada. Nesse período, o imaginário teve seu momento crucial com evocação da imagem, especialmente o da imagem de Jesus Cristo no Santo Sudário, o manto que Maria Madalena utilizou para envolver o rosto de Cristo nos momentos finais de seu sofrimento. Nesse período, o mundo viveu ausente do mundo racional, que estava coberto de maldade e corrupção pelo próprio homem defensor da verdade absoluta.

O século XVIII foi povoado pela herança aristotélica e pela herança cristã. Foi uma fusão muito drástica para o imaginário que, neste período, foi incluído na categoria do delírio, do fantasma, do sonho e do irracional. No entanto, por essa época, surgiu Emmanuel Kant, que apresentava um limite intransponível entre a razão pura (o mundo do fenômeno) e o desconhecido (a morte, o além de Deus – a metafísica).

Neste mesmo período, surgiram o Positivismo e as filosofias da história, disciplinas lideradas por Jules Ferry, discípulo de Augusto Comte. As duas disciplinas constituíram o casamento perfeito entre os empiristas e os iconoclastas e, juntas, desvalorizaram por completo o imaginário, o pensamento simbólico e a metáfora, porque, para esses filósofos, os ensinamentos considerados verídicos eram somente aqueles voltados para a ciência.

Sigmund Freud, no século XX, foi de suma importância para o imaginário com seus estudos clínicos em direção ao inconsciente, especialmente ao definir que imagens são como mensagens que afloram do fundo do inconsciente, do psiquismo recalado para o consciente. “Qualquer manifestação da imagem representa uma espécie de intermediário entre um inconsciente não manifesto e uma tomada de

consciência ativa”¹. No entanto, o estudo de Freud teve um empecilho em relação à imagem, porque para ele tudo estava voltado para a libido. Carl Gustav Jung, ainda no mesmo século, teve a brilhante ideia de pluralizar a libido. Assim, regularizou a função da imagem e, para ele, “a imagem por sua própria construção é um modelo da autoconstrução (ou ‘individuação’) da psique”².

No início do século XX, os historiadores enfrentaram dificuldades para expor suas ideias voltadas para o sagrado, criando, assim, correntes com análises fenomenológicas com predominância na religiosidade. E, dentro desta mesma corrente, surgiram dois nomes importantes: o romeno Mircea Eliade (1907 - 1986) e o francês Henri Corbin (1903 – 1978), que defendiam o imaginário, especialmente nas aparições (hierofanias)³ em torno do misticismo no centro do pensamento humano.

No fim do século XIX e meados do século XX, surgiu outro grande defensor das ideias do imaginário, especialmente a do lado estético. Gaston Bachelard foi considerado o pioneiro desta teoria (texto, obra de arte). Em seu livro *A psicanálise do fogo*, escrito antes da Segunda Guerra Mundial, afirmava que a ascensão da imagem só seria possível por meio da própria imagem, instituindo, assim, uma condição de determinismo transversal na escritura e na existência. Ele era defensor da imagem existencial, e não da representação de algo, nunca uma imagem-símbolo, e sim uma imagem imaginada⁴. A imagem, em sua visão, é a concretização da imaginação.

No século XX, o precursor do estudo da imagem e da imaginação foi Jean-Paul C. A. Sartre, filósofo conhecido como representante do Existencialismo. Outro traço definido nos estudos de Sartre foi a imaginação criativa, alimentada pela leitura precoce e intensiva. Para ele, o próprio homem é responsável pelas suas escolhas diante do mundo e também do seu existir no mundo. Afirma que o homem moderno, frente à angustiante consciência da morte e do devir, cria imagens que buscam negar e superar esse destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo reconfortante. Essas atitudes imaginativas resultam na percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e paradigmas.

¹ FREUD, Sigmund. *La Science do rêves*. Payot, 1950.

² C. G. Jung. *Métamorphoses et symboles de la libido*. Montaigne, 1932.

³ Por hierofania, em sua acepção ampla, entenda-se Eliade (2008, p. 2): “qualquer coisa que torna manifesto tudo quanto é sagrado”.

⁴ BACHELARD, G. A. *Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 3.

Um dos nomes mais estudados atualmente com referência ao imaginário é Durand, reconhecido mundialmente nos meios acadêmicos, discípulo de Gaston Bachelard, Henry Corbin e Carl Jung. Os estudos sobre o teórico-epistemológico apresentam cinco aspectos na compreensão do imaginário e seus efeitos históricos e sociais. De acordo com esse teórico, deve-se ter atenção à polissemia dos símbolos, às derivações das distintas recepções nas diversas comunidades, às identificações culturais que dão vida aos símbolos, às flutuações biográficas que guiam os indivíduos e à difusão dos símbolos submetidos a diferentes lógicas socioculturais. Ainda segundo ele, uma sociedade só se eterniza se as instituições repousam sobre fortes crenças coletivas.

A escritora Clarice Lispector, autora de *A Paixão segundo G.H.*, objeto dessa pesquisa, vivendo no meio dessa efervescência do imaginário, aproveitou para transfigurar, por meio da arte da palavra, a semelhança do inconsciente com a formação das imagens criadas pela angústia do ser diante do mundo:

Esta imagem de mim entre as aspas me satisfazia, e não apenas suficientemente. Eu era a imagem do que eu não era, a essa imagem do não ser me cumulava toda: um dos modos mais fortes é negativamente. Como eu não sabia o que era, então “não ser” era a minha maior aproximação da verdade: pelo menos eu tinha o lado a avesso: eu pelo menos tinha o “não”, tinha o meu oposto”. O meu bem eu não sabia qual era, então eu vivia com um pré-fervor o que era o meu “mal” (LISPECTOR, 2009, p. 31).

Nota-se, nesta passagem, que G.H. sofria das doenças que afetavam a maioria das pessoas da sociedade moderna: angústia e solidão. Sentia-se angustiada diante da situação que criara para tentar fugir dos problemas que a vida real representava.

No século XX, foi por meio da psicanálise que a imaginação e o imaginário tornaram-se populares como temas de estudo em quase todas as áreas do conhecimento, especialmente na literatura, tanto na poesia quanto na prosa. Segundo Durand (1993),

Mas a psicanálise, como a antropologia social, redescobre a importância das imagens e rompe revolucionariamente com oito séculos de recalçamento e de coerção do imaginário, estas doutrinas só descobrem a imaginação simbólica para tentar integrá-la na sistemática intelectualista em vigor, para tentar reduzir a simbolização a um simbolizado sem mistérios. São estes processos de redução do simbolizado a dados científicos e do símbolo ao signo (DURAND, 1993, p.37).

Estas duas correntes, a psicanálise e a antropologia social, foram fundamentais para os estudos literários, porque a primeira povoa o campo da consciência do ser humano, e a outra estuda a evolução do homem em seu contexto social. Ambas viram na imagem a saída para acabar com a repressão na qual vivia a humanidade e a alegoria e, naquele momento, seria a melhor egressão. Deve-se constatar que a censura não combina nem com o inconsciente nem com a análise imagética de uma obra literária.

1.1 A imagem, o imaginário e o símbolo para Sartre

A imagem, para Sartre, é constituída por ideias ausentes denominadas *analogon* que, apesar de serem utópicas, ainda são vistas como uma categoria não muito compreensível. Segundo ele, “a imagem é um ato que visa em sua corporeidade, um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado” (SARTRE, 1996, p. 37). Com a ideia de que a imagem é o processo de tornar presente o que está ausente é que muitos artistas da palavra utilizam-na para compor suas obras de arte. Sabe-se, também, que desde Platão a imagem é o artifício mais antigo e mais usado pelos poetas para construir suas metáforas. Assim, para ele não há separação entre o mundo da imagem e o da realidade. Elas coabitam em um mesmo lugar. Sartre, ao terminar o estudo sobre a imaginação, fez a seguinte afirmação:

Não se pode estudar à parte a imagem mental. Não há mundo das imagens e um mundo dos objetos. Mas todo objeto, quer se apresente a percepção, quer apareça ao sentido íntimo, é suscetível de funcionar como uma realidade presente ou como imagem, segundo o centro de referência escolhido. Os dois mundos, o imaginário e o real, são constituídos pelos mesmos objetos; só variam os agrupamentos e a interpretação desses objetos. O que define o mundo imaginário quanto ao universo real é uma atitude da consciência (SARTRE, 1996, p. 37).

Em sua obra *A imaginação*, o filósofo francês continuou seu estudo sobre a imagem, utilizando também a fotografia e a caricatura como matérias para fazer surgir a percepção. Para ele, a imagem aparece diretamente como um *analogon*,

isto é, um componente palpável e material. Durand, em as *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, assim define *analogon*:

O analogon que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre um símbolo. É, finalmente, por terem falhado na definição da imagem como símbolo que as teorias citadas deixaram evaporar a eficácia da imaginação (DURAND, 2001, p. 29).

Além do sentido simbólico, a imagem tem outro sentido que pode ser captado por fora, como pode ser exemplificado por meio da imagem de uma pessoa retratada em forma de desenho. Entretanto, esta definição é uma complementação do que já havia sido pensado relacionado à consciência. Sobre esse aspecto, Sartre (1996) assevera:

Mas essa intenção não é vazia: dirige-se a um conteúdo, que não é qualquer um, mas que, em si mesmo, deve apresentar alguma analogia com o objeto em questão. Por exemplo, se quero representar para mim o rosto de Pierre, é preciso que eu dirija a minha intenção para objetos determinados e não para a minha caneta ou para esse pedaço de açúcar. A apreensão desses objetos faz-se sob a forma de imagens, o que quer dizer que eles perdem seu sentido próprio para adquirir um outro. Em vez de existir para si, no estado livre, são integrados numa nova forma. A intenção serve-se deles como meios de evocar seu objeto, tal qual nos servimos de mesas moventes para evocar os espíritos. Servem como representantes do objeto ausente, mas sem que suspendam essa característica dos objetos de uma consciência imaginante: a ausência (SARTRE, 1996, p. 36).

O autor de *Imaginação* (1996) assegura ainda que a lembrança é um exemplo característico para exemplificar a intenção e é também responsável pela criação das imagens de algo conhecido ou já vivido, como exemplifica na passagem acima a referência ao rosto de Pierre. Da mesma forma acontece com a fotografia, que precisa da pessoa para conceber a imagem. Isto é, a fotografia é, de fato, uma analogia, e as personagens que nela figuram são arquitetadas como personagem, devido à sua aparência com seres humanos, sem intencionalidade particular. Partindo desse pressuposto sartreano, observa-se que, na obra *A Paixão segundo G.H.*, a narradora GH faz uma referência singular sobre a fotografia, na qual se observa que o retrato dela não era somente uma semelhança. Neste sentido, queria expressar que a imagem da fotografia pode alcançar bem mais o interior da pessoa:

Somente na fotografia, ao revelar-se o negativo, revela-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o

negativo também se revela a minha presença de ectoplasma. Fotografia é o retrato de um côncavo, de uma falta, de uma ausência (LISPECTOR, 2009, p. 30).

Nessa passagem, para a personagem G.H., a fotografia retrata não somente a imagem captada, porque ela vai além do que foi possível ser alcançando pelo instantâneo. Desta maneira, a imagem fotográfica expressa tão bem a pessoa que ela se viu estampada naquela representação imagética: angustiada, oca e incompleta, isto é, um ser incompleto como um ectoplasma, como ela mesma afirmara: “[...] ao se revelar o negativo, também se revela a minha presença de ectoplasma” (LISPECTOR, 2009, p. 30).

No entanto, aos olhos dos outros, ela era a pessoa mais completa e realizada, como se confirma nesta passagem: “Basta o olhar de um homem experimentado para que ele avalie que eis uma mulher de generosidade e graça, e que não dá trabalho, e que não rói um homem: mulher que sorri e ri” (LISPECTOR, 2009, p. 30). Essa mulher era a cópia que ela criara para viver bem diante de uma sociedade tradicional que cobrava muito das pessoas. Ao contemplar a fotografia, G.H. descobrira que toda sua vida não passara de uma fugaz ilusão, nascida de uma alma doentia. Descobriu que sua vida não passara de uma mentira bem contada, e uma fotografia de alta resolução fora capaz de representar o mal que a fazia sofrer, que mais a afligia, isto é, a angústia de não existir plenamente, de ser uma falsa imagem apenas: “Respeito o prazer alheio, e delicadamente, e delicadamente eu como o meu prazer, o tédio me alimenta e delicadamente me come, o doce tédio da lua de mel” (LISPECTOR, 2009, p. 30). O mal que vem afligindo toda a sociedade moderna:

E vivendo o meu “mal”, eu vivia o lado avesso daquilo que nem se quer eu conseguiria querer ou tentar. Assim como quem segue à risca e com amor a vida de “devassidão”, e como pelo menos tem o oposto de que não conhece nem pode nem querer: uma vida de freira. Só agora sei que eu tinha tudo, embora do modo contrário: eu me dedicava a cada detalhe do não. Detalhadamente não sendo, eu me provara – que eu era (LISPECTOR, 2009, p. 31).

Neste fragmento, fica claro que a vida de G.H. era o oposto do que ela realmente era; vivia em um mundo imaginário criado somente para ter nome e posição social. Assim, ficava enclausurada, em uma vida de freira, como ela mesma a definia, infeliz e angustiada.

Na visão de Sartre, neste processo, a consciência tem sua parcela de contribuição na formação da imagem:

Ao contrário da consciência imigrante que produzimos diante de uma foto ou de um ato, e esse ato desenvolve a consciência não estética de si mesmo como espontaneidade. De algum modo, temos a consciência de animar a foto, de emprestar-lhe vida, de fazer dela uma imagem (SARTRE, 1996, p. 43).

O imaginário para Sartre é a continuação do estudo sobre a imagem de forma mais ampliada, visto que a imaginação está pautada na visão do provável, da psique e da vida imaginária. Afirma ainda que o imaginário retrata o que está além da consciência, que ele chama de consciência imaginante. Entretanto, em nenhum momento descarta que a imagem é produzida na consciência: “A imagem é elemento da consciência” (SARTRE, 1996, p. 20). Esta imagem, para ele, ultrapassa a consciência, especialmente aquela considerada limitada e que, muitas vezes, é colocada em partes no pensamento humano, como se fosse gaveta: “Fazíamos da consciência um lugar povoado de pequenos simulacros, e esses simulacros eram as imagens. Sem dúvida alguma, a origem dessa ilusão deve ser procurada de pensar no espaço e em termos de espaço” (SARTRE, 1996, p. 17). A imagem, segundo o filósofo, está na consciência, mas o objeto da imagem está na imagem. A consciência consiste em retornar às coisas que já aconteceram, captando e apresentando as experiências como as conferiram. É na e pela consciência que o homem tem a capacidade de processar mudanças no seu mundo já pensado, antes de se tornarem realidade.

De acordo ainda com o filósofo, o imaginário está bem mais próximo da imaginação do que a própria imagem. Por isso a imagem não pode ser analisada somente pela extensão de sua aura imaginária porque, segundo Sartre, a imagem expõe muito mais do que está visível, enquanto a imaginação é essencialmente aberta devido ao imaginário. De acordo com ele, a consciência tem a função de conceituar o objeto, e isso não acontece, porque predomina o pensamento racional. O objeto acaba vindo ao todo. Assim, a explicação fica impossível, ou seja:

[...] quando, ao contrário, eu penso no cubo através de um conceito concreto⁵, penso nos seis lados e nos oito ângulos ao mesmo tempo; penso que seus ângulos são retos e seus lados, quadrados. Estou no centro de minha ideia, eu a possuo inteira de uma só vez. Naturalmente, isso não quer dizer que minha ideia não tenha de se completar através de um progresso infinito. Mas posso pensar as essências concretas num único ato de consciência; não tenho de restabelecer aparências, nenhuma aprendizagem a fazer. Essa é, sem dúvida, a diferença mais nítida entre o pensamento e a percepção. Eis porque não poderemos jamais perceber um pensamento nem pensar uma percepção. Trata-se de fenômenos radicalmente distintos; um, o saber consciente de si mesmo, que se coloca de uma vez no centro do objeto; o outro, unidade sintética de uma multiplicidade de aparências, que faz lentamente seu aprendizado (SARTRE, 1996, p. 21).

De acordo com a afirmativa supracitada, o imaginário vai além da consciência, enquanto a imagem, a impressão, o pensamento e a percepção são acontecimentos caracterizados. O imaginário trabalha com o conceito de imagem bem mais elaborado, como afirma Sartre. “O mais simples é abordar a imagem em relação com o conceito e com a percepção. Perceber, conceber, imaginar, tais são, com efeito, os três tipos de consciência pelos quais um mesmo objetivo pode nos ser dado” (SARTRE, 1996, p. 20). A consciência, neste momento, duplica, porque, segundo o pensador existencialista, quando se vê o objeto, naquele momento sua consciência é capaz de retratar de fato como ele é. Se este objeto for retratado depois, a consciência deve ser recorrida novamente. Assim, é preciso fazer uma nova reflexão. Desta forma, a imagem sofre interferência. Sartre defende que:

É certo que, quando eu produzo em mim a imagem de Pierre, é Pierre que é o objetivo de minha consciência atual. Enquanto essa consciência permanecer inalterada, eu poderei muito bem dar uma descrição do objeto tal qual ele aparece como imagem para mim, mas não da imagem enquanto tal. Para determinar os traços próprios da imagem enquanto imagem é preciso recorrer a um novo ato de consciência: é preciso refletir. Assim, a imagem enquanto a imagem só se é descritível por um ato de segundo grau, com que o olhar se desvia o objeto para dirigir-se sobre a maneira como esse objeto é dado. É o ato reflexivo que permite o julgamento ‘eu tenho uma imagem’ (SARTRE, 1996, p. 15).

Neste momento, a visão passa a ser responsável pela formação da imagem daquilo que de fato se vê. A cada objeto novo, captado pela minha visão, novas imagens vão sendo criadas. Assim, a imagem vai deixando novas imagens que Sartre define como percepção. “Essa observação é de suma importância capital para distinguir entre a imagem e a percepção. No mundo da percepção, nenhuma ‘coisa’

⁵ A existência de tais conceitos é, às vezes, negada. No entanto, a percepção e a imagem pressupõem um saber concreto sem imagens e sem palavras.

pode aparecer sem que mantenha com as outras coisas uma infinidade de relações” (SARTRE, 1996, p. 22). A imagem, ao contrário, é uma consciência que visa produzir seu objeto; portanto, é constituída por certo modo de julgar e de sentir, do qual não tomamos consciência enquanto tal, mas que aprendemos sobre o objeto intencional como esta ou aquela qualidade (SARTRE, 1996). Afirma ainda que:

Todo imaginário ‘aparece sobre o fundo do mundo’, mas, reciprocamente, toda a apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem velada em direção ao imaginário. Toda consciência imaginante mantém o mundo como fundo nadificado do imaginário, e, reciprocamente, toda consciência do mundo chama e motiva uma imaginante apreendida como resultante do sentido particular da situação. A apreensão do nada não pode ser feita por desvendamento imediato, ela realiza-se na e pela livre sucessão de consciência, o nada é a matéria da ultrapassagem do mundo em direção do imaginário (SARTRE, 1996, p. 245).

O imaginário, segundo o autor, é bem mais complexo do que a imagem, isto é, a ação de imaginar é contrária à ação realizada. Se você imaginar algo que já conhece, como por exemplo a paisagem de um campo florido, basta voltar a atenção para ela (imagem já presenciada) e isolá-la, que imediatamente esta imagem ficará bem definida em sua consciência.

Cesso de apreendê-los no vazio como constituindo o sentido da realidade percebida, eu os dou para mim mesmo, neles mesmos. Mas, como, precisamente, eu cesso de visá-los a partir de um presente par apreendê-los, eles aparecem para mim como dados no vazio (SARTRE, 1996, p. 236).

Ainda de acordo com o filósofo, o imaginário utilizado pelos escritores, isto é, com aqueles que lidam com a palavra, é bem mais complexo, porque o que compõe a consciência é somente o que está nela, enquanto a palavra utilizada, sobretudo pelo poeta, é um ouriço de significados: “Numa palavra, o objeto da percepção excede exatamente a consciência; objeto da imagem é apenas a consciência do que se tem dele; define-se por consciência: nada pode se pode aprender de uma imagem que não se saiba antes” (SARTRE, 1996, p. 23). A narradora de *A Paixão segundo G.H.* expressa, nos seus momentos de angústia, o poder que pode ter a imaginação:

Por enquanto estou inventando a tua presença, como um dia também não saberia me arriscar a morrer sozinha, morrer é do maior risco, não saberei passar pela 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 [...] (LISPECTOR, 2009, p. 17).

Neste fragmento, a personagem toma consciência de sua dor maior, a própria existência vazia, marcada pelo seu egoísmo, e da constatação da dor da ausência do outro. Pela primeira vez sente a amargura da solidão e a presença infalível da morte como uma realidade inevitável, que foge do seu imaginário de percepções de sombras e virtualidades.

Nesse sentido, pode-se afirmar que toda percepção do real para G.H. era produto do seu imaginário, mas não da realidade concreta, porque a consciência tem a sua liberdade de criar possibilidades palpáveis como também imaginárias. Como garante Sartre, “o irreal é produzido fora do mundo da consciência que permanece no mundo, e é porque é transcendentalmente livre que o homem imagina” (SARTRE, 1996, p. 243). Enfim, a consciência para ele está livre de qualquer pensamento, ou seja, a imaginação não é um poder baseado na experiência, e toda circunstância visível e real da consciência no mundo está carregada de imaginário à proporção que se mostrar como uma transposição do real. Assim sendo,

[...] o imaginário representa a cada instante o sentido implícito do real. O ato imaginante propriamente dito consiste em colocar o imaginário para si, ou seja, em explicitar este sentido [...], mas essa posição específica do imaginário será acompanhada por um desmoronamento do mundo que é mais do que o fundo da nidação do irreal. E, se a negação é o princípio incondicionado de toda imaginação, reciprocamente, ela só pode realizar-se por um ato de imaginação. É preciso que imaginemos ou negamos. Com efeito, o que o objeto de uma negação faz não poderia ser um real, já que isso seria afirmar que negamos – mas não poderia também ser um nada total, já que precisamente negamos alguma coisa. Dessa forma, o objeto de uma negação deve ser colocado como imaginário. E isso é verdadeiro tanto para as formas lógicas da negação (a dúvida, a restrição etc.) quanto para as suas formas ativas e efetivas (a defesa, a consciência de impotência, de lacuna etc.) (SARTRE, 1996, p. 244).

O símbolo para Sartre é o caminho mais fácil para o escritor mostrar sua opinião de maneira mais camuflada. Os símbolos cristalizaram-se no seio da sociedade por meio do folclore, da literatura oral e da própria literatura erudita pelo imaginário. E, para Sartre, não há como falar do símbolo sem falar da imagem uma vez que afirma que a simbologia está toda envolta da imagem que aquela constitui.

Não podemos aceitar uma concepção segundo a qual a função simbólica viria acrescentar-se fora da imagem. Parece-nos, já esperamos ter indicado que a imagem é simbólica por essência e em sua própria estrutura, que não seria possível suprimir a função simbólica de uma imagem sem dissolver a própria imagem (SARTRE, 1996, p. 132).

Segundo Sartre, o artista, por meio da palavra, diz o indizível através de seu significante. E, para ele, o símbolo é bem mais radical que as imagens e tem artifícios alegóricos bem menos arbitrários. Clarice, em muitas passagens na obra *A Paixão segundo G.H.*, faz sua narradora GH dizer o indizível por meio de imagens:

Daquele quarto escarvado na rocha de um edifício, da janela do meu minarete, eu vi a perder-se [...]. Além das gargantas rochosas, entre o cimento dos edifícios, vi a favela sobre o morro e vi uma cabra lentamente subindo o morro. Mais além estendiam-se os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mais além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia. Ao sol a tua largueza imperial (LISPECTOR, 2009, p. 105).

Esta passagem mostra que a imagem é algo que vai além do que está na consciência. A imagem, neste momento, é uma imagem imaginante e não somente um componente da imaginação, porque ela pode ir além e inventar lugares inimagináveis do mundo, como nestes trechos: “além das gargantas rochosas, entre o cimento dos edifícios, via a favela”; “Mas além se estendiam os planaltos da Ásia Menor. Dali eu contemplava o império do presente. Aquele era o estreito de Dardanelos. Mas além as escabrosas cristas. Tua majestosa monotonia” (LISPECTOR, 2009, p. 105).

1.2 A imagem, o imaginário e o símbolo para Bachelard

A imaginação, segundo Bachelard, não se abstrai da realidade, isto é, ela faz parte da existência do homem. O homem, ao se construir como tal, vai acumulando, ao longo de sua criação, imagens. A imagem, ao relacionar-se com a realidade, transfigura-se e transforma-se, tornando-se outra imagem. Por isso, esta não se compara com a cópia, porque ela não vive ligada à dialética. Ela se difere da imitação porque passa a ser regida pelas mesmas leis do imaginário. Para ele, a imaginação é criativa, e não simplesmente uma lembrança, mas a própria imaginação. O homem, por meio de sua consciência, tem capacidade de modificar as imagens ainda em sua memória, dando-lhe um formato coerente da realidade:

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. [...] A imaginação inventa mais do que coisas e dramas, ela inventa a vida nova, ela inventa o espírito novo; ela abre olhos que têm outros tipos de visão (BACHELARD, 1989, p.17-18).

Segundo este teórico, a imagem, para ser personificada, precisa passar por transformações bruscas. Se não houver mudanças, estas imagens não podem ser entendidas como ação imaginante, pois as de ação imaginantes levam as imagens ausentes a tornarem uma imagem presente, como esta passagem da obra analisada:

Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é visível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar não é imaginação, correr grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação meu único modo (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Segundo Bachelard,

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagem, união inesperada das imagens, não há ação imaginante. Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas (BACHELARD, 2001, p. 1).

Conclui-se que a imagem é constituída por uma realidade ambígua, isto é, ora sendo uma realidade mental, ora material. E é por meio da imagem pensada que se pode criar outra imagem, ou seja, mostra-se a capacidade que a própria tem de inventar outras imagens, provando a sua ação imaginante. E, ainda, que os fenômenos relacionados à alma humana são ordenados pelo homem em sua consciência por meio das imagens.

O imaginário, para Bachelard (2001), é o termo que melhor define a imaginação, uma vez que apresenta uma semelhança muito mais coerente do que o vocábulo imagem. “Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade” (BACHELARD, 2001, p. 1). “Que outra liberdade psicológica possuímos, afora a liberdade de sonhar”? E continua afirmando “que

psicologicamente falando, é no devaneio que somos seres livres” (BACHELARD, 2005, p. 60). “O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material” (BACHELARD, 1998, p. 126).

Ainda segundo o autor, o imaginário está ligado às imagens psicológicas e também diretamente à fantasia. Assim, o torna bem mais amplo que a imagem, e toda imagem que desliga do imaginário personifica-se:

[...] uma imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente. Em vez de fazer-nos sonhar e falar, ela não tarda em fazer-nos agir. Noutras palavras, uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação. [...] O poema é essencialmente uma aspiração a imagens novas. Corresponde à necessidade essencial de novidade que caracteriza o psiquismo humano (BACHELARD, 2001, p. 2).

Veja no fragmento abaixo como a teoria bachelardiana é colocada em prática por Clarice Lispector:

Cansada de que? Que fizemos nós, os que trotam no inferno da alegria? Há dois séculos que não vou. Da última vez desci da sela enfeitada, era tão grande a minha tristeza humana que jurei que nunca mais. O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta como quem morre. Não posso mais deixar de ir (LISPECTOR, 2009, p. 128).

Na passagem supracitada, a personagem narradora G.H. descreve os episódios como se estivesse presente, mesmo sendo uma passagem acontecida há mais de dois séculos, mas em nenhum momento consegue explicar nada. Essa impossibilidade de explicação dá-se pelo fato de toda história acontecer somente na memória. No entanto, vai narrando essa sua história com muita naturalidade.

O símbolo, segundo Bachelard, tanto para a psicanálise quanto para a literatura, está relacionado aos fenômenos mentais. Por isso, não se pode defini-lo e também não apresenta uma única finalidade. Ainda para o autor, cada pessoa tem uma opinião constituída em relação ao significado do símbolo que lhe é apresentado. Como exemplo, o símbolo “casa” para alguns é sinônimo de aconchego, descanso; para outros, a casa representa prisão, tortura, isto é, cada qual tem sua visão particularizada referente ao símbolo e à coisa simbolizada. A Literatura, segundo ele, utiliza o símbolo como pontapé inicial para sua criação.

Observe na fala do próprio autor, registrado no *Dicionário de símbolos e mitos*: “Na literatura, a imaginação cria a realidade multiplicando as imagens e os símbolos com a ‘atividade polissimbólica’, propiciada pelo devaneio poético” (BACHELARD, 2005, p. 181). E, ainda segundo o autor,

O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a ‘inclinação do devaneio’ [...], a consciência se distende se dispersa e, por conseguinte, se *obscurece*. Assim, quando se devaneia, nunca é hora de se ‘fazer fenomenologia’ (BACHELARD, 1988, p. 5).

Destarte, para ele, a fantasia poética responsável pela criação dos símbolos aparece na memória do artista por meio das lembranças e tem a capacidade de decompor as imagens memorizadas pela aparência da coisa representada. O psicanalista Jones (s/d) tem esta mesma visão referente ao símbolo e à sua força simbolizante:

O psicanalista Jones mostrou que o simbolismo não é ensinado como simples verdade objetiva. Para ser ensinado, é preciso que um simbolismo se ligue a forças simbolizantes que preexistem no inconsciente. Pode-se dizer com Jones que “cada um recria [...] o simbolismo com os materiais de que dispõe e que a estereotipia tende à uniformidade do espírito humano relativamente às tendências particulares que formam a fonte do simbolismo, isto é, à uniformidade dos interesses fundamentais e permanentes da humanidade”. É contra essa estereotipia de origem afetiva e não perceptiva que o espírito científico deve agir (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p.181).

Em *A Paixão segundo G.H.*, este simbolismo não está representado somente pela simbologia da barata, inseto que mais incomodava a personagem narradora, mas por todos os fantasmas que rondavam seu inconsciente perturbado, especialmente a solidão, marcada pela falta de alguém em seu convívio diário, porque até mesmo a empregada a havia abandonada.

1.3 A imagem, o imaginário e o símbolo para Gilbert Durand

Neste mundo informatizado não é difícil encontrar pessoas que ainda vivem pregando a realidade e não aceitam analisar o mundo pelas imagens, mesmo que em tudo que vão fazer as imagens estejam presentes. Dizem ser racionais, mas muitas vezes não sabem o que estão fazendo, porque são consumidos pelo capitalismo selvagem, especialmente por meio das propagandas (em formato de

imagem). Estas estão em todos os ambientes que circulam, principalmente, aqui no ocidente, em que os meios de comunicação social controlam tudo e todos:

[...] os difusores das imagens, a mídia, estão onipresentes em todos os níveis da representação, da psique do homem ocidental, ou ocidentalizado. Do berço ao túmulo a imagem está lá, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais dos adolescentes, nas escolhas tipológicas (o 'look') de cada um, nos costumes públicos ou privados a imagem midiática está presente, ora se pretendendo como 'informação', ora ocultando a ideologia de uma "propaganda", ora fazendo a 'publicidade' sedutora (DURAND, 1994, p.10).

Nesta passagem, Durand confirma que as pessoas vivem cercadas de imagens em todos os ambientes, como escolas, supermercados, além das que o próprio homem formula em memória no seu dia a dia. Neste sentido, ele afirma que o homem é o produto do meio em que vive:

O 'trajeto antropológico' é a afirmação, para que um simbolismo possa emergir, que ele deve indissolúvelmente participar – numa espécie de 'vai e vem contínuo' – às raízes inatas na representação do sapiens, e, no outro 'extremo', às intimações variadas do meio cósmico e social. A lei do 'trajeto antropológico', tipo de uma lei sistémica, mostra bem a complementaridade na formação do imaginário, entre o estatuto das aptidões inatas do sapiens, a repartição dos arquétipos verbais e grandes estruturas 'dominantes' e seus complementos pedagógicos exigidos pela neotenia humana (DURAND, 1994, p. 59).

Ainda segundo Durand, o imaginário representa todas as criações do pensamento humano, desde as produções culturais até o que está no mais profundo de sua consciência, porque, segundo o autor, "o imaginário não é outra coisa que este trajecto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito" (DURAND, 2011, p. 38).

O imaginário nas suas manifestações mais típicas (sonho, devaneio, rito, mito, narrativa de imaginação etc.) é, portanto alógico relativamente à lógica ocidental, desde Aristóteles até mesmo de Sócrates. Identidade não localizável, tempo não dissimétrico, redundância, metonímia 'holográfica', definem uma lógica 'alternativa' que, por exemplo, a do silogismo ou da descrição temporal, mas mais próxima, em certos aspectos, da música. Esta última, como o mito ou o devaneio, repousa sobre as transposições simétricas, dos 'temas' desenvolvidos ou mesmo 'variados', um sentido que só se conquista pela redundância (refrão, sonata, fuga, leitmotiv etc.) persuasiva de um tema. A música, mais que qualquer outra, procede por um assédio de imagens sonoras 'obsessivas' (DURAND, 1994, p. 57).

Assim, o imaginário é um conjunto de imagens improváveis, mas que se relacionam entre si, instituindo significados entre elas. E não é somente uma concentração de imagens que povoam livremente a consciência do ser humano, porque elas se fundem e se tornam coesas segundo a combinação que é determinada pelo homem em sua lembrança.

O símbolo, para Durand, ao longo dos anos, faz parte da história da humanidade, mesmo de maneira improvisada. Segundo ele, representar é o achado mais importante do homem, porque é por meio da representação que o homem faz surgir acontecimento que antes era distante ou quase impossível de se tornar real. “Como qualquer signo concreto que evoca, através de uma relação natural, algo de ausente ou impossível de perceber”, ou ainda, como Jung, “a melhor figura possível de uma coisa relativamente desconhecida que não conseguíamos designar inicialmente de uma maneira mais clara e mais característica” (DURAND, 1993, p. 10). E prossegue afirmando que, “[...] Enquanto o arquétipo está no caminho da ideia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes, do nome próprio” (DURAND, 1997, p. 62).

Segundo Paul Ricoeur, a metade visível do símbolo, o “significante”, será sempre carregado da máxima concreção e, como Paul Ricoeur diz,

Qualquer símbolo autêntico possui três dimensões concretas: simultaneamente “cósmico” (isto é, recolhe às mãos cheias a sua figuração no mundo bem visível que nos rodeia); onírica (isto é, enraíza-se nas recordações, nos gestos que emergem nos sonhos e constituem, como bem demonstrou Freud, a massa concreta da nossa biografia mais íntima) e finalmente, ‘poética’, isto é, o símbolo apela igualmente à linguagem, e a linguagem que mais brota, logo, mais concreta (RICOEUR *apud* DURAND, 1993, p. 12).

Após estudos embasados nas teorias de Piaget, relacionados à imagem e aos símbolos, chegou-se à conclusão de que tanto as imagens quanto os símbolos não se limitavam somente às representações pulsionais, isto é, eles estão intrinsecamente vinculados ao meio social e à cultural do homem.

[...] o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objecto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam ‘pelas acomodações anteriores do sujeito’ ao meio objetivo [...] (DURAND, 2001, p. 30).

Embora sendo de domínio universal e de se compactuar com várias culturas, especialmente com a literatura, o símbolo pode surgir também de maneiras particularizadas no ser humano, ficando, assim, difícil conceituá-lo, porque a alegoria não é algo pronto e acabado que apresenta um único significado, mas que possibilita várias possibilidades de interpretações por meio de uma interação interpretativa com todas as culturas. Assim, para Durand, “o conhecimento simbólico está relacionado ao pensamento indireto, à transcendência” (DURAND, 2001, p. 41).

1.4 Alusões do imaginário na obra *A Paixão segundo G.H.*

Todas as narrativas de Clarice Lispector, mesmo as suas primeiras escrituras, levam a uma reflexão profunda em torno da linguagem literária e dos mecanismos de representação da realidade, especialmente da polissemia apresentada em seu discurso poético. E *A Paixão Segundo G.H.* não seria diferente, pois é uma história contada de maneira distinta, isto é, com um enredo desconexo e sem preocupação com começo, meio e fim. Foi escrita com uma linguagem totalmente intimista e introspectiva, mas seu maior destaque está na construção do enredo, porque há um emprego muito grande da linguagem imagética, metafórica e simbólica. Este estudo começou com Platão e ganhou força no século XX, especialmente com os filósofos Sartre, Bachelard e Durand. A trama imagética é apresentada na obra desde o início da narrativa, quando a personagem narradora se encontra sentada à mesa do café rememorando a sua vida até aquele exato momento. Estava em uma elegante cobertura, cercada de luxo, mas sozinha. Percebe que sua vida até aquele exato momento havia sido um engano, ou seja, vivia uma fantasia, arquitetada por ela, em nome da moral: “Tudo aqui se refere na verdade a uma vida que se fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita” (LISPECTOR, 2009, p. 29). G.H. era, de fato, uma cópia daquilo que a sociedade cobrara. Cercada de luxo, em sua cobertura, empresária de destaque, vivia solitária, sozinha e amargurada, pois até mesmo a empregada a abandonara, deixando sua vida um caos, especialmente nos últimos seis meses. Solidão e amargura eram os problemas sociais que mais afetavam a sociedade. Neste momento, toda a sociedade estava vivendo um conflito

interno por estar passando por um período pós-guerra, especialmente os componentes da classe média.

Na véspera do encontro com a barata, a protagonista encontrava-se em sua luxuosa sala de jantar questionando o seu estar no mundo. Entendera que vivera até aquele momento um mundo de mentiras, mesmo estando vivendo a sua culminância social e econômica. Descobrira que, para se ter aquela vida luxuosa, tivera que abrir mão de muitas coisas que realmente completariam seu verdadeiro estar no mundo. Assim, além de viver sozinha, encontrava-se carregada de problemas, como: angústia, medo e estresse, resquícios da vida moderna. De acordo com Durand,

E nesta função fantástica reside o 'suplemento da alma' que a angústia contemporânea procura anarquicamente sobre as ruínas dos determinismos, porque é a função fantástica que acrescenta à objectividade morta o interesse assimilador da utilidade, que acrescenta à utilidade a satisfação do agradável, que acrescenta ao agradável o luxo da emoção estética, que enfim numa assimilação suprema, depois de ter semanticamente negado o negativo destino, instala o pensamento no eufemismo total da serenidade como da revolta filosófica ou religiosa. [...] Também o imaginário, longe de ser uma paixão vã, é acção eufémica e transforma o mundo segundo o Homem de Desejo (DURAND, 2001, p. 500-501).

A imagem que a personagem G.H. fazia de si mesma era, segundo a sua concepção, muito boa, e acreditava que os outros a viam da mesma maneira. Ao descobrir que não era, tornara-se uma pessoa insegura em relação ao estar no mundo, isto é, uma pessoa que, de fato, estava vivendo um caos. “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” (LISPECTOR, 2009, p.16-17).

Eu não me impunha um papel, mas me organizara para ser compreendida por mim, não suportaria não me encontrar no catálogo. Minha pergunta, se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho. Dois minutos depois de eu nascer eu já havia perdido as minhas origens (LISPECTOR, 2009, p. 27).

Esta situação torna-se ainda mais complicada, especialmente quando a personagem narradora adentra o quarto da empregada e se vê retratada na parede

ao lado de um homem e de um cachorro. Fica perplexa ao notar que a empregada, que para ela era ser insignificante, a via como um ser seco, vazio, sem vida, como aqueles traços feitos de carvão na parede e, ainda por cima, suspensa no ar, sem firmamento nenhum no mundo. Além de ser representada somente por um traçado seco na parede, ainda a havia colocado ao lado de um homem e de um cachorro, ambos sem destino também, como pode ser observado no seguinte fragmento:

E fatalmente, assim como ele era, assim de era ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembra-me alguém, que era eu mesma. Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado (LISPECTOR, 2009, p. 40-41).

Estas imagens de G.H. retratadas na parede ao lado de um cachorro deixaram a personagem mais insegura ainda, ao compreender que tudo que fizera em nome de um bom lugar na sociedade não tinha surtido efeito. Tornara-se uma pessoa seca, sem destino e vazia, como aqueles traçados na parede, porque nem mesmo a empregada observava-lhe com bons olhos.

Outro destaque imagético e singular dentro da obra é o encontro de G.H. com uma barata num quarto muito limpo, imagem paradoxal na visão da narradora, mas que produzirá na obra uma forte carga imagética e simbólica.

Esse inseto é conhecido como milenar e resistente a tudo, até a bomba atômica. Na hermenêutica da obra de Clarice, a barata encontrada no quarto do apartamento de G.H. era também heroicamente resistente, a ponto de sobreviver à brancura e limpeza total do quarto da empregada. Esta alvura do ambiente desnudo vai instigar o processo epifânico dentro da obra por meio não apenas do estranhamento do encontro da personagem com a barata, mas até ter nojo de mastigar e deglutir a brancura nojenta das vísceras da barata.

1.5 *A Paixão segundo G.H.*: um romance de vanguarda

A literatura e as artes plásticas produzidas no Brasil entre os anos de 1930 a 1945 foram basicamente alicerçadas na discussão dos problemas brasileiros, isto é, eram artes totalmente ideológicas. Após 1945, o povo libertou-se da ditadura de

Vargas e também da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, viveu um período de grande instabilidade, porque estava num momento pós-guerra.

Os anos de 1940 a 1950 foram de suma importância para o campo literário no país, especialmente as obras voltadas para a linguagem, cuja finalidade era reconstruir os meios de expressão a partir de uma pesquisa em torno dessa linguagem. Houve também a forte tendência de voltar à exploração psicológica que já vinha sendo desenvolvida, especialmente na prosa, porque na poesia o período antecedente foi destinado, com especial atenção, para o movimento concretista. Todas estas novas tendências foram incorporadas na literatura sem romper com movimento modernista de 1922 e 1930. Por tal motivo, este período ficou conhecido como a fase da maturidade da produção da literatura brasileira. Os autores de destaque foram Graciliano Ramos e Ligia Fagundes Telles, com ênfase na linguagem, e Clarice Lispector, no campo psicológico. Estas inovações só foram possíveis porque o país estava em processo democrático, e os artistas tinham maior liberdade social e política. Na literatura, estas novidades visavam à estética e à expressão. Nas artes plásticas, fez-se uma simbiose entre a pintura, que representava a realidade, e a pintura abstrata.

Outras inovações designadas à literatura aconteceram no campo da linguagem, especialmente a literária, e muitos autores escreviam valorizando uma linguagem voltada para o regionalismo. Havia uma preocupação em relatar, sobretudo, os problemas sociais, tornando essas obras conhecidas como regionalistas, porque os escritores também se preocupavam em retratar a seca e as mazelas que a sociedade vivia naquele momento.

A poesia, neste período, ficou em evidência, porque, mesmo com as inovações radicais sofridas, respeitava as ideias do movimento concretista. A poesia passou a ser considerada como verdadeira arte elaborada com a palavra e, por muito tempo, ficou entendida como função social. Sua temática era classificada como social, política, religiosa e filosófica, modificando a sua verdadeira função: a de ser a arte de trabalhar com a palavra. E a poesia passou a ser classificada como neopasiana, por apresentar um estilo culto e elevado. Muitos poetas se destacaram neste momento, de modo particular, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes.

O romance *A Paixão segundo G.H.* foi escrito durante este período de instabilidade, isto é, logo após o término da Segunda Guerra Mundial, período em

que o país passava por uma total ampliação na economia e também por uma democratização na política. Esses fatores deram oportunidade ao nascimento de inovações artísticas e culturais. Devido a tantas inovações dentro do romance, este ficou conhecido como um gênero de transição do Modernismo para a contemporaneidade, denominado de romance de experimentação. *A Paixão segundo G.H.* foi publicado em 1964, logo após a efervescência cultural, política e social da década de 60, que favoreceu a receptividade do romance, e a escritora já estava com muita maturidade em relação à escrita literária. Neste período, o ambiente literário estava repleto de tendências, de maneira especial para o realismo social. Este foi um momento em que a sociedade brasileira vivia uma grande crise intelectual, devido às grandes manifestações vanguardistas rumo ao concretismo. Mas a obra de Clarice Lispector atraiu muito a atenção do leitor, devido à problematização que apresentava a sua linguagem e também pelo estranhamento causado pelos motivos existenciais presentes em seu texto.

Clarice Lispector, ao escrever este romance, estava no ápice de sua carreira. Assim sendo, fez uma escrita apurada na linguagem metafórica e carregada de imagens e símbolos. Mesmo escrita com uma linguagem simples e bem singular, como a própria autora afirma no início de sua dedicatória, chamou-a de “uma narrativa qualquer”. No entanto, na mesma dedicatória afirmou que gostaria que a obra fosse lida somente por pessoa de alma já formada, isto é, por pessoas que compreendessem o oposto das palavras como se pode notar na dedicatória, a seguir:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar. 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 (LISPECTOR, 2009, p. 5).

A partir daí, selecionava seus leitores, advertindo de maneira sutil a dificuldade da leitura da obra, porque, muitas vezes, o que narra na linguagem simples não é de fato tão importante e, sim a imagem que o leitor seja capaz de captar. Este procedimento, para ela, só seria possível para os leitores de formação conceituada. Segundo ela, somente o leitor de ideia formada que tivesse a capacidade de angariar as ideias propostas numa obra vanguardista. Neste sentido,

ao leitor é requisitada atitude semelhante à atitude do poeta, um ser de visão privilegiada, portador, talvez, de “alma já formada”. Veja como Resende (2000) reflete sobre o assunto:

[...] conviver com o imaginário da arte é ultrapassar as superficialidades e a ordem habitual das coisas, para reconhecer a beleza e a profundidade que residem não só nas ideias, mas, sobretudo, na linguagem, que é o modo novo de perceber e de dizer o mundo (RESENDE, 2000, p. 164).

Esta obra foi, sem dúvida, aquela que mais contribuiu para a consagração de Clarice Lispector. A crítica respondeu surpreendentemente ao impacto que a obra provocou. Muitos críticos mudaram de opinião devido à receptividade do público leitor e reconheceram a importância do romance para o campo literário, mesmo apresentando algumas falhas e transgredindo algumas normas da Academia de Letras.

1.6 Clarice Lispector: uma escritora de transição

Clarice Lispector foi uma das escritoras que mais se destacou na geração de 1945. Este destaque foi bem precoce, porque a escritora publicou a sua primeira obra *Perto do coração selvagem* (1944) com apenas 17 anos. Isso deixou a crítica e o público sobressaltado, mesmo com o texto carregado de erros de construção. Álvaro Lins (1963), um renomado crítico da época, afirmou ter lido a obra muitas vezes e concluiu que esta era muito intrigante, porque a construção do enredo não afirmava nada, só causava impressões, e assegurou que: “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia impressões: a de que não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção?”⁶. Clarice foi pioneira neste período por introduzir em nossa literatura técnicas inovadoras de expressão, que colocavam os leitores e os críticos em profundos questionamentos avaliativos, porque subverteu a ordem estrutural dos gêneros narrativos (o conto, a novela o romance). Assim, a obra pode ser lida do meio para o fim, ou do fim para o início, quebrando a sequência “começo, meio e fim”. O tempo foi colocado em cheque como também a mistura da prosa com a poesia, por produzir obras carregadas de imagens, metáforas, antíteses, símbolos.

⁶ *Os mortos de casaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, p. 189.

Clarice ganhou destaque ao trabalhar, na prosa, a introspecção psicológica, uma técnica já iniciada durante o Realismo, no século XIX. Mas, o que a tornou diferente dos demais escritores brasileiros foi o fato de incorporar na escrita o fluxo de consciência, um experimento bem mais complicado na visão da crítica do que a introspecção psicológica. Entretanto, a introspecção psicológica do século XIX fazia permear o universo mental das personagens de forma linear com espaço e tempo bem determinados, isto é, definia claramente as lembranças por meio da imaginação, guiada pela personagem, como também introduzia o momento presente.

Já o fluxo da consciência rompeu de vez com a linearidade do tempo e do espaço dentro da ficção, o que a torna a leitura e sua recepção mais complexas, fazendo confundir estes marcadores, como também insere realidade e desejo. O fluxo de consciência faz uma miscelânea na história, não se importando com a coerência ou com a ordem do enredo narrado. Marcel Proust (1993) e James Joyce (2005) foram os primeiros a introduzir o fluxo de consciência nas narrativas universais. O que diferencia as obras de Clarice, especialmente as do processo de fluxo de consciência, é a epifania diferenciada utilizada pela escritora. Veja como William Cereja (2013) fala deste processo epifânico:

Muitas vezes além do fluxo de consciência, as personagens de Clarice Lispector vivem também um processo de Epifânico (o termo epifania tem sentido religioso, significando “revelação”). Esse processo pode ser interrompido a partir de fatos banais do cotidiano: um encontro, um beijo, um olhar, um susto. A personagem, mergulhada num fluxo de consciência, passa a ver o mundo e a si mesma de outro modo. É como se tivesse tido, de fato, uma revelação e, a partir dela, passasse a ter uma visão mais aprofundada da vida, das pessoas das relações humanas etc. (CEREJA; MAGALHÃES, 2013, p.87).

A epifania empregada por Clarice é dilacerante e alavanca muitos questionamentos filosóficos e existenciais, permitindo a aproximação de fatos opostos, tais como nascimento e morte, bem e mal, amor e ódio, matar ou morrer por amor, seduzir e ser seduzido, o que faz produzir rupturas de valores.

O ponto de partida da literatura de Clarice é o da experiência pessoal da mulher em seu ambiente familiar. Contudo, a escritora extrapola os limites desse universo. Seus temas, no conjunto, são essencialmente humanos e universais, como as relações entre o eu e o outro, a falsidade das relações humanas, a condição

social da mulher, o esvaziamento das relações familiares e, sobretudo, a própria linguagem.

A grande diferença de Clarice em relação aos demais escritores estava na maneira de escrever. É considerada pela crítica uma escritora intimista, especialista em trabalhar com o psicológico das personagens, tornando a obra muito próxima do leitor. No entanto, ela afirmara certa ocasião que sua forma de escrever diferenciava dos demais porque muitos escritores gostavam de retratar o externo, e ela o interior das personagens.

2 O ENCONTRO DO SER HUMANO NA LINGUAGEM ARTÍSTICA

No segundo capítulo deste trabalho, analisa-se o encontro do ser humano com a linguagem artística. Para tanto, será feito um estudo do imaginário na obra *A Paixão segundo G.H.*, tendo como base as teorias de Jean Paul Sartre, com as obras: *A Imaginação* (2008), *Imaginário - Psicologia Fenomenológica da imaginação* (1996); Gaston Bachelard, com: *A Poética do espaço* (1978), *A poética do devaneio* (1988), *A água e o sonho* (1989); Gilbert Durand, com: *O imaginário* (2011), *A imaginação simbólica* (1993) e *as Estruturas antropológicas do imaginário* (2001). Em seguida, far-se-á um estudo comparativo entre G.H. e o complexo de Jonas, tomando como base o seu espaço interior na narrativa, o quarto; e em Jonas, a barriga de um grande peixe. Neste capítulo, analisar-se-á também o *insight* de G.H até o seu momento zênite.

Desde os meados da metade do século XIX, o imaginário na literatura já vinha se firmando como teoria, porque Sartre e outros pensadores defendiam este ensinamento vinculado ao trajeto do homem em sociedade. Para ele, a formação do homem era o arquétipo da combinação cultural e emocional. Esta combinação foi organizada em duas vertentes: cultural e psicológica, as quais revolucionaram os estudos antropológicos, e aconteceu por meio da combinação do gesto pulsional e do material e vice-versa. Segundo Durand, a nossa consciência é a responsável direta pela formação das imagens em nossa memória. Vejamos um comentário muito interessante que ele fez da consciência em sua obra *A imaginação Simbólica*:

A consciência dispõe de duas maneiras para representar o mundo. Uma directa, na qual a própria coisa parece estar presente no espírito, como na percepção ou na simples sensação.

A outra indirecta quando, por esta ou aquela razão, a coisa não pode apresentar-se 'em carne e osso' à sensibilidade, como, por exemplo, na recordação da nossa infância, na imaginação das paisagens do planeta Marte, na compreensão da dança do electrons em torno do núcleo atômico ou na representação de um além da morte. Em todos estes casos de consciência indirecta, o objeto ausente é representado na consciência por uma imagem, no sentido muito lato do termo (DURAND, 1993, p. 07).

O imaginário é responsável por grande parte da simbologia que se forma a partir dos fatos, das coisas, do homem em sociedade. É um fenômeno que se forma naturalmente e se fortalece por meio da cultura de cada povo e também das individualidades. De acordo com Durand é por meio do pensamento que o homem

define as coisas do mundo e até mesmo do seu autoconhecimento. Essas acepções são repassadas de maneira desorganizada pelo pensamento e são aperfeiçoadas ao passar pela consciência. Foi a forma mais viável que o homem encontrou para realizar a comunicação, sem modificar a sua linguagem através do estilo criador e criativo inerente ao ser humano. A respeito da imaginação, Durand (1993) traça o seguinte raciocínio:

[...] a imaginação segundo os psicanalistas é o resultado de um conflito entre as pulsões e seu recalçamento social, enquanto, pelo contrário ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultando de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural. Longe de ser um produto do recalçamento, [...], a imaginação é, pelo contrário, origem de uma libertação. As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam (DURAND, 1993, p. 39).

Neste fragmento, Durand (1993) afirma que a formação do homem surgiu a partir do entrosamento entre o cultural e o emocional do homem. Muitos pensadores chegaram à conclusão de que o homem não é somente uma constante, como também não é uma ambiguidade pura. Segundo os psicanalistas, a imaginação aparece no conflito entre as pulsões e o recalçamento social. E esta ambiguidade de lugar social e cultural é a responsável pela oscilação dos desejos do homem. Com esta indefinição do ser e do não ser, o homem tornou-se instável. Sobre este assunto, Badia (1999) faz a seguinte afirmação,

[...] Não deve o antropólogo postar, em sua alma e em sua consciência, sob pena de insignificância, o que eu chamaria de 'juramento de Hermes'? Tríplice juramento, como seria de se esperar, afirmando de início que o homem é uma constante com relação à qual podemos, na melhor das hipóteses, prever as recorrências: a seguir, que o homem é a ambiguidade paradigmática, a multiplicidade antagonista, o paradoxo criador: enfim que o homem é o modelo primordial – a própria imagem de Hermes para o qual todo universo que ele usa não é senão um espelho, quer dizer, um símbolo [...] tríplice juramento que precisamente funda a arte e a ciência do antropólogo sobre a recorrência, o paradoxo e a similitude (BADIA, 1999, p. 25 -26).

Esta semelhança com Hermes está relacionada também com sua própria imagem refletida no espelho, símbolo em que se fundem a técnica e o conhecimento. O homem, por estar ainda em evolução, tem muita similaridade com Hermes e, por isso, é uma constante. No livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand afirma que o homem é responsável pela representação de sua

cultura, por meio de suas ações particulares que são movimentadas pelo inconsciente. Toda propriedade apresentada pelo imaginário nada mais é do que o caminho pelo qual esta imaginação vai instituindo formas de investidas desta energia constante, como prega Piaget: “[...] o símbolo é sempre o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio” (DURAND, 2001, p. 30). E ainda “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2001, p. 29).

É nessa desordem entre o sujeito e o mundo que Clarice Lispector cria a personagem G.H., absolvida no caos do existencial. Mesmo sendo uma pessoa bem sucedida, estando no seu ápice profissional, admirada por si e cortejada por todos, depara-se, de repente, com um conflito existencial. A revelação instaura-se ao perceber a desordem da casa, a ausência da empregada e o motivo que a levou ao quarto da funcionária, local das descobertas do seu desordenado e perdido mundo de simulacros e simulações. Essa situação leva-nos ao pensamento de Baudrillard:

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório. [...] O real nunca mais terá oportunidade de se produzir – tal é a função vital do modelo num sistema de morte, ou antes, da ressurreição antecipada que não deixará qualquer hipótese ao próprio acontecimento de morte. Hiper-real, doravante ao abrigo do imaginário, não deixando lugar senão à recorrência orbital dos modelos de geração simulada das diferenças (BAUDRILLARD, 1991, p. 9).

Estamos na lógica da simulação, que já nada tem a ver com a lógica dos fatos e uma ordem das razões. Simulação é caracterizada pela precessão do modelo, de todos modelos ao redor do mero fato – o modelo vem primeiro e a circulação orbital constitui o genuíno campo magnético dos eventos. Os fatos não têm mais uma trajetória própria, nasce da intersecção de modelos ao mesmo tempo. Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do fato com o seu modelo, é sempre ela que dá lugar a todas as interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no sentido em que a sua verdade é a de se trocarem, à semelhança dos modelos dos quais procedem, num ciclo generalizado (BAUDRILLARD, 1991, p. 26).

O homem, ao tentar buscar suas aspirações, segundo Sartre, cria um mundo particular ao seu redor, muitas vezes caindo em um mundo de solidão, por isso não consegue escapar de suas angústias. E, em muitas destas corridas, fica sujeito a não alcançar tudo que almeja. Na vida, o homem está sujeito a erros e acertos. Benedito Nunes (2002) complementa esta ideia assegurando que o homem nada

mais é do que um ser inacabado, isto é, vive em uma interminável formação e com direito a mudanças a todo o momento. Sendo o homem dono de sua vida, cabe somente a ele a responsabilidade do seu devir. E muitos, não sabendo administrar este processo, se afligem. É essa aflição que induz o homem à necessidade de correr atrás da essência de sua vida, e é neste processo que se encontra G.H., ao descobrir que não soubera administrar sua vida, porque correu atrás de *status*, mora em uma luxuosa cobertura, mas se encontra sozinha no mundo. G.H. era um ser totalmente perdido em si, desorganizado como pode ser observado nas passagens a seguir:

A isso prefiro chamar de 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 a capacidade de outro. [...] se eu for adiante das minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para que eu caiba nele (LISPECTOR, 2009, p. 9).

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 não me impossibilitava de andar, mas que fazia de mim um tripé estável. Essa terceira perna eu perdi. E voltei a ser uma pessoa que nunca fui. Voltei a ter o que nunca tive: apenas as duas pernas. Sei que somente com as duas pernas é que posso caminhar. Mas ausência inútil da terceira me faz falta e me assusta, era ela que fazia de mim uma coisa encontrável em mim mesma, e sem sequer precisar me procurar (LISPECTOR, 2009, p.9-10).

Nestes excertos, a personagem delineia seu caminho, expõe a fragmentação da sua vida, embora ainda não tenha a grandeza da humildade de perceber sua insignificância diante da grandeza do mundo. G.H. acha-se maior do que o mundo, e que este precisa ser transformado para que a personagem caiba dentro dele “[...] se eu for adiante das minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para que eu caiba nele” (LISPECTOR, 2009, p. 9). Embora sendo uma pessoa de destaque profissional e de vida social confortada, G.H. sofria de recalçamento porque, para conseguir um destaque profissional e social, teve que reprimir desejos que deveriam ser aflorados, como o de viver um grande amor, de ter um filho etc. Para criar a imagem que ela mesma criou para si mesma, acabou ficando sozinha, porque até a empregada que a acompanhava por muito tempo, e da qual G.H. não sentia sua falta por julgá-la uma pessoa sem importância na sua vida, havia se demitindo, deixando-a sozinha no vazio do seu apartamento.

Este recalque vem da própria personagem, que gostaria de ser um exemplo de pessoa. Mas este conflito está relacionado com o complexo de Hermes, da inconstância: “a própria imagem de Hermes para o qual todo universo que ele usa não é senão um espelho, quer dizer, um símbolo [...]” (BADIA, 1999, p. 25-26).

Eu não me impunha um papel, mas me organizava para ser compreendida por mim, não suportaria me encontrar no catálogo. Minha pergunta se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou”. Meu ciclo era completo: o que eu vivia no presente já se condicionava para que eu pudesse posteriormente me entender. Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho (LISPECTOR, 2009, p. 27).

É esta relação entre o social e o emocional que provoca a inconstância de G.H. no decorrer de toda narrativa: “mas me organizava para ser compreendida por mim, não suportaria me encontrar no catálogo. Minha pergunta se havia, não era: “que sou”, mas “entre quais eu sou” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Sobre esta instabilidade do ser diante do mundo, Durand (1997), em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, explica as múltiplas imagens que a obra apresenta neste simulacro, que vem a ser o viver neste mundo moderno. No fragmento supracitado, comprova-se que a personagem G.H., por meio das imagens, fruto de sua consciência, construiu um mundo ideal para ela, sendo uma mulher correta e bem sucedida profissional e socialmente. No entanto, era angustiada e seu “eu” era um caos, porque viveu sempre para agradar os olhos dos outros, que a consideravam como um espelho perante a sociedade, como se observa nesta passagem do livro: “Um olho vigiava a minha vida. A esse olho ora provavelmente eu chamava de verdade, ora de moral, ora de lei humana, ora de Deus, ora de mim. Eu vivia mais dentro de um espelho” (LISPECTOR, 2009, p. 27). Ao se deparar com a clareza do quarto, percebera que estava fazendo um caminho sem volta para a descoberta do seu interior, que até aquele momento esteve trancado em seu mudinho, em nome de uma sociedade castradora, que ela mesma inventara para se tornar alguém perante aos outros, atendendo os principais requisitos do dinheiro e do poder social. Criara esta farsa para se defender, talvez, das mazelas do mundo em que vivia. Como afirma Benedito Nunes,

A acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’. Espectadoras dos

seus próprios estados atos, que têm a nostalgia da espontaneidade, enredadas em suas vivências, essas personagens obedecem à necessidade de um aprofundamento impossível, e perdem-se entre os múltiplos reflexos de uma interioridade que se desdobra como superfície espelhada e vazia em que se miram. Nelas, a consciência reflexiva é 'consciência infeliz'. Quanto mais sabem de si menos vivem, e mais se exteriorizam. E tudo o que finalmente conhecem de si mesmas já é a imagem de um ser outro com que se defrontam (NUNES, 1973, p. 101-102).

A imaginação sempre foi um suporte muito interessante para os escritores criarem suas obras de arte, tanto que muitas das inovações científicas apresentadas já haviam sido referenciadas nas obras literárias dos grandes escritores. Um dos exemplos é o livro *A volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne, que transformou a visão do imaginário. A criação arquitetada por ele violou a ordem natural dos fatos, porque, em um período muito curto, o que era somente uma fantasia, tornou-se realidade. Portanto, o estudo sobre o imaginário e a imaginação deve ser bem valorizado e explorado por todos os leitores, não deixando sempre de reforçar que a imagem para existir precisa de um ser pensante, porque é por meio de sua consciência que ele retrata esta imagem.

Sartre (2008) tem a seguinte opinião sobre a imagem:

Toda teoria da imaginação deve satisfazer duas exigências: justificar a discriminação espontânea que o espírito opera entre suas imagens e suas percepções e explicar o papel que a imagem desempenha nas operações do pensamento [...] torna-se impossível, ao mesmo tempo, conceber a relação dessa coisa com o pensamento. De fato, se subtrairmos a imagem à consciência, tiramos desta última toda a sua liberdade. Se fizermos entrar na consciência, todo o universo entra com ela e a consciência prontamente se solidifica, como uma solução supersaturada (SARTRE, 2008, p. 110).

Segundo Sartre, é muito importante saber lidar com a imaginação, porque muitas vezes, ao transportar esta imaginação para a esfera da consciência, por meio do pensamento racional, coloca-se em risco a liberdade criadora desta. E, neste processo, pode correr o risco de solidificar esta imagem, no momento de transição da imaginação para a consciência. A solidificação desta imaginação é que deixa o ser preocupado e angustiado. Essa angústia estaria relacionada ao conflito vivido pelo homem (*sapiens*) no seu processo de vida, na tensão entre o sujeito e o mundo, um processo necessário para se adquirir uma consciência de si e uma consciência do mundo. Essa tensão está apontada no fragmento abaixo:

Ficar imunda de alegria.

Pois agora entendo que aquilo que eu começara a sentir já era a alegria, o que eu ainda não reconhecera nem entendera. No meu mudo pedido de socorro, eu estava lutando era contra a vaga primeira alegria que eu não queria perceber em mim porque, mesmo vaga, já era horrível: era uma alegria sem redenção, não sei te explicar, mas era alegria sem a esperança (LISPECTOR, 2009, p. 72).

Dessa maneira, as imagens intercaladas com a linguagem têm a faculdade de proporcionar passagens bonitas, dinâmicas e imprevistas, fazendo fluir uma imaginação bem mais produtiva na consciência do ser humano, formando, assim, novos conjuntos de imagens. Como afirma Bachelard,

Se uma imagem presente não faz pensar uma imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas (BACHELARD, 2001, s.p).

2.1 O espaço interior de G.H. e o "complexo de Jonas"

O imaginário significa tudo aquilo o que é inventado, ou de forma absoluta, como uma narrativa que é totalmente criada, ou como um deslocamento de sentido no qual, aos símbolos já existentes em uma sociedade, são atribuídas novas significações.

CASTORIADIS

A obra literária é um dos caminhos que mais se aproxima com o mais plausível do que se vive em sociedade. Uma obra carregada de imagens dá oportunidade ao leitor de explorar essas imagens, porque o imaginário tem a capacidade de amoldar essas imagens às coisas que cercam o cotidiano, criando-o e recriando-o, transformando-o em uma nova realidade por meio do consciente e do inconsciente, que às vezes chega a transpor as limitações apresentadas pelo inconsciente. Esse poder que o imaginário tem de modificar as coisas Walter Benjamin chama de aura e foi citado por Maffesoli:

O imaginário [...] Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. Na aura de obra - estátua, pintura - há a materialidade da obra (a cultura) e, em algumas obras, algo que as envolve, a aura. Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de 'algo mais', uma ultrapassagem, uma superação da

cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário (MAFFESOLI, 2001, p.75).

Em *A Paixão segundo G.H.*, este poder do imaginário pode ser percebido logo no início da narrativa, no momento em que a personagem narradora G.H. encontra-se à mesa do café, fazendo bolinhas com o farelo de pão, criando coragem para arrumar a casa, começando pelo quarto daquela que fora empregada da casa. Começaria pelo quarto da empregada por julgar ser o lugar mais imundo e impuro, como deveria ser o quarto de uma empregada, e por ser, também, lugar de despejo. Ao transpor o espaço entre a copa e o quarto da funcionária, G.H. vai reconstituindo a trajetória de sua própria vida. Nessa travessia, descobre sua farsa existencial, o simulacro do qual participou, fingindo situações ilusórias, miragens. Toda sua existência não passou de um ledão engano e até sua grandeza e seu poder não passavam de fantasia da sua imaginação, da megalomania de nobreza e autoridade.

Dessa forma, ao caminhar em passos lentos para o pequeno quarto do apartamento, fez uma longa viagem ao seu interior: “Arrumar é achar a melhor forma. Tivesse eu sido empregada-arrumadeira, e nem se quer teria precisado de amorismo da escultura; se com as minhas mãos eu tivesse podido largamente arrumar. Arrumar a forma?” (LISPECTOR, 2009, p. 32).

Decidiu começar pelo quarto da empregada, pensando ser o lugar o mais sujo da casa: “A primeira coisa que eu faria seria arrastar para o corredor as poucas coisas de dentro” (LISPECTOR, 2009, p. 43). Ao adentrar o quarto, ela lavaria tudo com muita água, e a água é um elemento muito importante dentro das obras literárias.

E então jogaria no quarto vazio baldes e baldes de água que o ar duro sorveria, e finalmente enlamearia a poeira até que nascesse umidade naquele deserto, destruindo o minarete que sobranceava altaneiro um horizonte de telhados. Depois jogaria água no guarda-roupa para engorgitá-lo num afogamento até a boca – e enfim, enfim veria a madeira a começar a apodrecer. Uma cólera inexplicável, mas que me vinha toda natural, me tomara: eu queria matar alguma coisa ali (LISPECTOR, 2009, p. 43).

A água, neste sentido, foi utilizada como algo para simbolizar limpeza, que viesse para limpar o que estaria incomodando, no caso de G.H., o quarto da empregada. O ato de lavagem foi utilizado como materialização de algo que incomodava. Bachelard fala deste processo de imaginação utilizado com o emprego

da alegoria da água. A alegoria é entendida aqui como a figuração do real, porque muitas vezes as obras ficcionais retratam fatos impossíveis de acontecer na realidade. “Uma alegoria é aquilo que representa uma coisa para dar a ideia de outra através de uma ilação moral” (CEIA, 1998, s.p.). Ainda segundo Ceia,

Etimologicamente, o grego *allegoría* significa ‘dizer o outro’, ‘dizer alguma coisa diferente do sentido literal’, e veio substituir ao tempo de Plutarco (c.46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer ‘significação oculta’ e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais, método que teve como especialista Aristarco de Samotrácia (c.215-143 a.C.). A alegoria distingue-se do símbolo (v.) pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto (CEIA, 1998, s.p.).

Outra definição bem coerente em relação à alegoria foi a de Bachelard (1998) para compreender bem os estudos das imagens e dos símbolos.

Já não é apenas um grupo de imagens conhecidas numa contemplação errante, numa sequência de devaneios interrompidos, instantâneos; é um suporte de imagens e logo depois um aporte de imagens, um princípio que fundamentadas imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação materializante (BACHELARD, 1998. p. 12).

Bachelard afirma, ainda, que as águas representam a transformação que pode apresentar-se, como águas intensas, nebulosas e pretas, podendo ser modificadas. Muitas vezes, tornam-se concretas por meio da formação de calcários, rochas ou pela eliminação de gases. Os perigos são representados pelas águas paradas, ao parecerem sem vida tanto quanto as águas cristalinas, transparentes e abundantes podem induzir a uma tranquilidade e, falsamente, esconder os perigos.

Todas essas passagens referidas pela personagem levam o leitor a construir inúmeras imagens. Antes de chegar ao quarto, passa pelo corredor do apartamento e depara-se com uma porta:

No corredor, que finaliza o apartamento, duas porta indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto da empregada. O bas-fond de minha casa. Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos guardados. Mas ao abrir a porta os meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico (LISPECTOR, 2009, p.36).

O vocábulo “porta” é carregado de significados. O processo de abrir e fechar portas tem muito a revelar. Na simbologia, denuncia o desejo de se abrir totalmente, de se extravasar, e esse era exatamente o desejo da narradora. Ela necessitava se abrir para o mundo, pois tinha vivido presa no seu egoísmo em nome da sociedade e de si mesma. Bachelard (1978) conceitua o termo porta da seguinte forma,

A porta é todo um cosmos do Entreaberto. Isto é, ao menos uma imagem príncipe, a origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de abrir o ser no seu âmago, o desejo de conquistar todos os seres reticentes. A porta esquematiza duas possibilidades fortes, que classificam claramente dois tipos de devaneio. Às vezes, ei-la bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Às vezes, ei-la aberta, ou seja, escancarada. [...] Como tudo se torna concreto no mundo de uma alma quando um objeto, quando uma simples porta, vem dar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, da segurança, da livre acolhida, do respeito! Narrar-se-ia toda uma vida se se fizesse a narrativa de todas as portas que se fecharam que se abriram de todas as portas que se gostaria de reabrir (BACHELARD, 1978, p. 164-5).

A porta significa ainda passagem. Ao abrir a porta do quarto da empregada, G.H. estava passando por um processo de passagem, isto é, de sua vida fútil de grande empresária para conhecer de fato o outro lugar: o lugar da empregada que julgava ser uma podridão. Para Chevalier (1999), no *Dicionário de símbolos*, porta simboliza: “o local de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas [...]” (CHEVALIER; GHEEBRANT, 1999, p. 734). Ao se deparar com um lugar limpo, puro e claro, G.H. inicia o seu ato de criação, porque a porta aberta remete à ideia de opiniões claras e lucidez. Observe na passagem a seguir:

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abriu um vazio seco. Trata-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como um hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos (LISPECTOR, 2009, p. 37).

Neste momento, fica surpresa com a claridade e com a limpeza do ambiente, que ela julgara estar abarrotado de sujeira: “Mas ao abrir a porta os meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico” (LISPECTOR, 2009, p. 36). Segundo Durand (1997), os olhos são órgãos importantes para retratar a imagem. Por isso, seus olhos estranham e passam por um processo de reverberação ao se deparar

com a branca luz que emanada daquele lugar. Veja como o filósofo definiu o poder da transcendência do olhar:

Seja como for, o olho e olhar estão sempre ligados à transcendência, como constata a mitologia universal e a psicanálise. Um filósofo como Alquié percebeu bem essa essência de transcendência que subentende a visão: 'Tudo é visão, e quem não compreenderia que a visão só é possível à distancia? A própria essência do olhar humano introduz no conhecimento visual alguma separação' (DURAND, 2001, p. 151-152).

A visão, por meio do olho, é que nos leva a criar as imagens à nossa frente. Esta imagem elaborada pela visão é muito bem explorada por Clarice, especialmente em *A Paixão segundo G.H.* Uma destas imagens visionárias pode ser observada nesta passagem que ela faz pelo quarto: “E que em vez da penumbra confusa que esperava, eu esbarrava na visão de quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se” (LISPECTOR, 2009, p. 36).

Outro símbolo que retrata bem o mundo das ideias é o quarto. O quarto é um símbolo carregado de significados. Revela, por meio de parábolas, a transfiguração de uma representação concreta através de um sentido inteiramente abstrato.

O quarto, segundo o que se lê no *Dicionário de Símbolos*, é representado pelo quadrado - uma das figuras mais significativas e frequentes no universo dos símbolos. Em primeiro plano, representa a terra, mas pode também, num outro nível, representar o universo criado. É uma figura estática, ancorada em seus quatro lados, simbolizando interrupção ou estagnação, limite. É a forma que mais se encontra para representar espaços sagrados, templos, altares, cidades e até mesmo conjuntos e aglomerações, como por exemplo, as formações de uma batalha. Podemos citar algumas notoriedades da forma quadrangular: os pontos cardeais, as fases da lua, as estações do ano etc. Na tradição cristã, simboliza o cosmo.

Depois do momento de êxtase, G.H. passa a ter uma nova visão do quarto da empregada. Este torna para a narradora um lugar excelente para expor suas ideias e as de sua invenção imagética. Naquele lugar, se sente aconchegada e, em acolhida, se vê como se estivesse em um Minarete (lugar destinado à oração). A passagem a seguir comprova este momento: “Como um minarete. Começara então a minha primeira impressão de um minarete, solto acima de uma extensão ilimitada. Dessa impressão eu só percebia por enquanto o meu desagrado físico” (LISPECTOR, 2009, p. 37). Minarete é o nome que se dá ao lugar de oração dos

mulçumanos. É uma torre obrigatória nos templos muçulmanos, nas mesquitas, e constitui a iluminação espiritual, como uma antena captando a energia cósmica de Allah, sinal de vigília, observação de que tudo sabe. G.H. sentia-se, dentro do quarto da empregada, confortada, como se estivesse protegida. O quarto nem mais parecia fazer parte daquele edifício, pois estava fora de órbita no cosmo:

O quarto era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel do modo que eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos ângulos dava-lhe a impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado nem no edifício (LISPECTOR, 2009, p. 37).

O quarto agora passou a ser um lugar de refúgio, de paz e tranquilidade, isto é, a conexão com o quarto tornara-o um lugar de descanso físico, como um minarete, espaço de descanso espiritual. Sentia-se como se tivesse voltado para o útero, ambiente perfeito para o nascimento das ideias (lugar de luz do autoconhecimento). Segundo Durand, “O símbolo é, como alegoria, recondução sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição, através do e no significante, do indivisível” (DURAND, 2001, p.10). Neste momento, G.H. toma o quarto como um lugar de refúgio e começa a apresentar suas ideias, porque o quarto é a representação ideal da casa, como bem retrata Bachelard: "A intimidade da casa bem fechada, bem protegida lembra com naturalidade as intimidades maiores, em particular, a intimidade do colo materno e em seguida do ventre materno" (BACHELARD, 1989, p.122). Referente ao aconchego, Bachelard afirma ainda que,

A imaginação não é como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade. [...] A imaginação inventa mais do que coisas e dramas, ela inventa a vida nova, ela inventa o espírito novo; ela abre olhos que têm outros tipos de visão (BACHELARD, 1989, p.17-18).

O ventre materno para a literatura, além de transmitir conforto, também é representado como a origem e o fim da vida (primeira e última morada): “Ela se torna uma imagem da maternidade e da morte” (BACHELARD, 1978, p. 208). No

momento em que G.H. se dirige para o quarto, passando pelo corredor, vai a passos lentos, como se estivesse indo para o abatedouro, mas, ao entrar no quarto, engana-se e sente-se muito protegida. Muitas outras imagens também representam proteção e repouso.

Todas essas imagens têm o mesmo centro de interesse: um ser fechado, um ser protegido, um ser escondido, um ser que foi devolvido à profundidade de seu mistério. Esse ser sairá, este ser renascerá. É na própria imagem que existe esta ressurreição (BACHELARD, 1978, p. 182).

A gruta também é outra alegoria bastante empregada pelos escritores nas obras literárias para retratar o ventre materno. Ela representa um santuário no inconsciente humano desde a existência da humanidade, e é neste inconsciente que o artista se organiza para criar sua obra de arte.

Ao se sentir confortável e aconchegada dentro do quarto, lugar que ela tomara para seu momento de reflexão, G.H. nota uma semelhança com Jonas, personagem bíblico. Isso ocorre não somente pelo fato de se sentir tranquila e por fazer dali um momento de reflexão, mas por compreender que a vida que levava até ali parecia ser uma desobediência consigo mesma, da mesma forma que Jonas cometeu desobediência perante Deus.

O profeta Jonas é aquele que se recusou a obedecer a Deus quando lhe foi ordenado que fosse até Nínive pregar contra ela. Não querendo enfrentar este embate, o profeta tenta fugir de Deus. Quando estava fugindo em uma embarcação, Deus provocou uma grande tempestade a ponto de quebrar o barco, colocando os marinheiros em risco. Além de clamar a Deus, eles também jogaram ao mar as suas cargas e não resolveram o problema. Entenderam que deveriam lançar Jonas ao mar, que foi engolido por um grande peixe, permanecendo no ventre deste peixe por três dias. Arrependido, pediu perdão a Deus em forma de oração e disse:

Na minha angústia
clamei ao SENHOR,
e ele me respondeu;
do ventre do abismo, gritei,
e tu ouviste a voz.
Pois tu me lançaste no profundo,
no coração dos mares,
e a corrente das águas
me cercou;
todas as tuas ondas
e as tuas vagas

passaram por cima de mim.
Então eu disse: lançado estou
diante dos teus olhos;
tornarei, porventura, a ver
o teu santo templo.
As águas me cercaram até à alma,
o abismo me rodeou,
e as algas se enrolaram
na minha cabeça.
Desci até aos fundamentos
dos montes;
desci até á terra,
cujos ferrolhos se correram
sobre mim, para sempre,
contudo fizeste subir
da sepultura a minha vida,
ó SENHOR, meu Deus!
Quando dentro de mim,
desfalecia a minha alma,
eu lembrei-me do SENHOR;
e subiu a ti a minha oração,
no teu santo templo.
Os que me entregaram a idolatria vã
Abandonaram aquele
Que lhes é misericordioso
Mas com a voz
Do agradecimento
eu te oferecerei sacrifício;
o que votei pagarei.
Ao SENHOR
a Salvação.
(*Bíblia Sagrada*, 2008, p. 1206)

Depois que Jonas terminou a oração, Deus ordenou ao peixe que o vomitasse. Durante este episódio, Jonas arrependeu-se muito pela indisciplina e, em especial, pela desobediência a Deus. Logo após a sua saída do ventre do peixe, acata a vontade do Senhor.

Na verdade, o complexo de Jonas é a alegoria do desejo de voltar-se para o seu interior, lugar que transmite tranquilidade, segurança, aconchego e, principalmente, repouso. Segundo Bachelard (1988), os espaços pessoais atraem, concentram o ser no interior dos limites que protegem.

Para Jonas, o lugar de aconchego foi o ventre de um grande peixe, após ter vivenciado um caos, isto é, passando algumas horas no meio de um mar agitado com fortes tormentas por estar fugindo do seu destino ordenado por Deus. No momento de reflexão, angustia-se e denomina o ventre do grande peixe de “abismo”, como nesta passagem da oração. “Na minha angústia, clamei ao SENHOR, e ele me respondeu; do ventre do abismo, gritei, e tu ouviste a voz. Pois tu me lançaste no profundo, no coração dos mares [...]”. Na obra de Clarice, *A*

Paixão segundo G. H., a personagem narradora vivia um caos consigo mesma, pois já não suportava mais viver aquela vida que havia criado em torno de si para fugir do seu próprio eu, o que a angustiava muito. É como diz Nunes (1996, p. 20): “angústia de liberdade”. Para o quarto do fundo do apartamento, local que não proporcionava uma visão para o horizonte e que ela acreditava ser o mais asqueroso por ser a dependência da empregada, ela tinha sido arrastada, engolida. Nesse sentido, esse ambiente fechado do apartamento é a representação alegórica do ventre do grande peixe.

No ventre da baleia, Jonas refletiu muito, como se pode observar na oração supracitada que destina a Deus: “Desci até aos fundamentos dos montes; descí até á terra, cujos ferrolhos se correram sobre mim, para sempre, contudo fizeste subir da sepultura a minha vida [...]”. O mesmo aconteceu com G.H. logo após o processo de reverberação, ao deparar com aquele quarto muito limpo e diante do desenho que Janair havia deixado encravado na parede branca de seu quarto:

Olhei o mural onde eu devia estar retratada... Eu, o homem. E quanto ao cachorro – seria este epíteto que ela me dava? Havia anos que eu tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência (LISPECTOR, 2009, p. 39-40).

Ali mesmo, dentro do quarto, questiona a Deus como se estivesse fazendo uma oração. “Falar com Deus é que mais mudo existe [...] Não, não tenho que subir através da prece: tenho que, ingurgitada, tornar-me um nada vibrante. O que falo com Deus tem que não fazer sentido! Se fizer sentido é porque erro” (LISPECTOR, 2009, p. 161). Neste momento, G.H compara-se novamente com Jonas, tomando o quarto como um minarete (lugar de oração dos mulçumanos). Segundo Durand,

É pelos deuses que se deve, modestamente, começar a busca, “recomeçar” o conhecimento do homem e de seu universo, aquele cosmo, universo regulado para os desejos humanos [...]. O “paradigma perdido” é efetivamente encontrado, na humildade desta natureza humana que a princípio coloca seus limites, se coloca como limite, ou seja, começa pelos deuses (DURAND, 2008, p. 259).

No entanto, ao se deparar consigo mesma dentro do quarto, sentia-se pronta para se renovar, isto é, transformar-se. Entretanto, no momento em que G.H. se depara com a barata, sente-se imóvel porque, para a personagem, a barata é o ser

mais repulsivo da terra e provoca nela muito desconforto. No entanto, ela sabe que a barata é o inseto mais resistente do mundo, pois resistiu até mesmo à bomba atômica: “Uma barata tão velha que era imemoriável [...] Saber que elas já estavam na Terra, e iguais a hoje, antes mesmo que tivessem aparecido os primeiros dinossauros” (LISPECTOR, 2009, p. 47). Segundo Eduardo Mascarenha, renomado psicanalista brasileiro, o fato de as pessoas temerem a barata não está ligado, muitas vezes, somente ao medo e ao nojo, mas à forma pela qual as pessoas a eliminam (um ser tão resistente), apenas com uma pisadela. Assim, ela simboliza a fraqueza do ser humano, especialmente aqueles que não gostam de ser pisados e humilhados diante do próximo. G.H. é uma destas criaturas, que preferiu viver uma fantasia de vida a passar por humilhação, porque ela mesma confessa ser uma pessoa desprovida de inteligência: “Cedo fui obrigada a reconhecer, sem lamentar, os esbarros de minha pouca inteligência, e eu desdizia o caminho” (LISPECTOR, 2009, p.13). Talvez por causa desta limitação intelectual ela tenha criado, por meio de imagens, seu mundo imaginário de mulher forte e independente. Assim, a narradora afirma: “E para sabê-lo de novo, precisarei remorrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana” (LISPECTOR, 2009, p.14).

No entanto, esse processo não é fácil para ninguém, especialmente o de abandonar tudo o que construíra durante uma vida inteira, como no caso dela, que se tornou uma mulher bem resolvida profissionalmente e socialmente. Assim G.H. preferia se acovardar e continuar vivendo a mesmice. Sobre a mudança de vida a narradora afirmava:

E não quero, não quero. O que ainda poderia me salvar seria uma entrega à nova ignorância, isso seria possível. Pois ao mesmo tempo em que luto por saber, a minha nova ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada. Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual (LISPECTOR, 2009, p.14-15).

G.H. tinha aparência de mulher forte, independente, no entanto era pura fragilidade em relação ao seu mundo interior, uma vez que vivia sempre em dilemas conflitantes. A fragilidade da narradora era camuflada pela falsa impressão de fortaleza. Sua real face revelou-se diante de um pequeno inseto, aparentemente frágil. O fato revelador ocorreu devido à necessidade do enfrentamento diante do mundo. Fez-se necessário enfrentar o medo. “Entretanto o medo não é outra coisa

senão o desamparo dos auxílios da reflexão” (Está expresso nas palavras da *Bíblia Sagrada*, Cap. 17, vers. 12, Sabedoria de Salomão, 2004, Cap. 17, vers. 12). Tornara-se uma mulher com uma carcaça dura igual a da barata. Assim, para enfrentar o mundo, primeiro deveria matar o medo que havia dentro dela.

O horror será a minha responsabilidade até que se complete a metamorfose e que o horror se transforme em claridade. Não a claridade que nasce de um desejo de beleza e moralismo, como antes mesmo sem saber eu me propunha; mas a claridade natural do que existe, e é essa claridade natural o que me aterroriza. Embora eu saiba que o horror – o horror sou eu diante das coisas. [...] Ou estarei apenas adiando o começar a falar? Por que não digo nada e apenas ganho tempo? Por medo. É preciso coragem para me aventurar numa tentativa de concretização do que sinto. [...] Será preciso coragem para fazer o que vou fazer: dizer. [...] E porque não tenho uma palavra a dizer (LISPECTOR, 2009, p. 17-18).

G.H., ao esmagar a barata, estaria esmagando seu próprio medo. Esse seu temor é um símbolo de náusea e asco, retratado pelas vísceras do inseto. Benedito Nunes, em seu livro *O mundo de Clarice*, refere-se a esse temor por baratas da seguinte forma:

É comum a aversão das donas de casa por baratas, o simples nojo físico, o medo, e até o súbito interesse despertado pelo inseto caseiro, dá lugar a uma estranha coragem, misto de curiosidade e de impulso sádico-masoquista com que G. H., fechando a porta do guarda-roupa sobre o corpo do animal, perpetra o ato decisivo (NUNES, 1976, p. 100).

A cena do esmagamento do animal asqueroso, no olhar de G.H., foi confundida com a própria vida da personagem, marcada por angústia e vazio existencial, sem vida, sem sangue nas veias. G.H. tinha sangue de barata. Ao matar o inseto, a personagem comete um suicídio metafísico, pois a mulher e a barata, ali, são unificadas pela náusea da existência. Mais do que o sangue, G.H. era inseto nauseabundo da sua vida de assombroso vazio interior.

O suor agora recomeçara, eu estava agora suada da cabeça aos pés, os dedos melados dos pés escorregavam dentro do chinelo, e a raiz de meus cabelos amolecia àquela coisa viscosa que era meu suor novo, um suor que eu não conhecia e que tinha um cheiro igual ao que sai de uma terra ressecada às primeiras chuvas. Aquele suor profundo era no entanto o que me vivificava, eu estava nadando lenta no meu mais antigo caldo da cultura, o suor era um plâncton e pneuma e *pabulum vitae*, eu estava sendo, eu estava me sendo (LISPECTOR, 2009, p.164-165).

Dessa forma, ao olhar fixamente para a imagem disforme da barata esmagada, entre a ânsia da brancura nauseante de suas entranhas, a mulher sente a angústia daquela morte e necessita devorar a si mesma também, ao degustar o enjojo do sabor:

Era o que se chama de ruim. Muito, muito ruim mesmo. Pois minha raiz, que só agora eu experimentava, tinha agora gosto de barata-tubérculo, misturada com a terra de onde fora arrancada. No entanto esse gosto ruim tinha uma estranha graça de vida que só posso entender se a sentir de novo e só posso explicar de novo sentindo (LISPECTOR, 2009, p. 165).

Essa ânsia causou-lhe uma exaltação, uma espécie de furor, um encontro consigo mesma. Daí nasceu o desejo de sentir, levar realmente à boca o inseto e sentir seu gosto, sua náusea. Essa cólera interior deixou sua boca seca, seu corpo dilatado e vomitou um líquido branco, que não era necessariamente seu sangue de barata, mas o leite com o pão que havia ingerido pela manhã. Depois, sentiu o gosto dela mesma:

O que era pior: agora eu ia ter que comer a barata, mas sem a ajuda da exaltação anterior, a exaltação que teria agido em mim como uma hipnose; eu havia vomitado a exaltação. E inesperadamente, depois da revolução que é vomitar, eu me sentia fisicamente simples como uma menina. Teria que ser assim, como uma menina que estava sem querer alegre, que eu ia comer a massa da barata (LISPECTOR, 2009. p. 165).

Então avancei.

Minha alegria e minha vergonha foi acordar do desmaio. Não, não fora desmaio. Fora mais uma vertigem, pois que eu continuava de pé, apoiando a mão no guarda-roupa. Uma vertigem que me fizera perder conta dos momentos e do tempo. Mas eu sabia, antes mesmo de pensar que, enquanto eu me ausentara na vertigem, “alguma coisa se tinha feito” (LISPECTOR, 2009. p. 165-166).

Essa ação de degustar suas entranhas, ao sentir a barata dentro de si, é um momento apocalíptico, sobre o qual G.H. afirma: “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? Divino para mim é o real”. (LISPECTOR, 2009, p.167). O mítico neste momento é elevado ao mito, isto é, à aproximação do ser com a essência sacra, e torna-se um herói, “divino”. E esse herói é diferente dos super-heróis, porque se assemelha ao ser humano. De acordo com Frye,

Toda mitologia desenvolvida tende a se completar, a delinear um universo inteiro no qual os “deuses” representam a natureza inteira em forma humanizada e, ao mesmo tempo, mostram em perspectiva a origem do homem, seu destino, os limites de seu poder e a extensão de suas esperanças e desejos (FRYE, 2000, p. 40).

Nunes tem essa mesma visão, ou seja, os deuses se representam de forma humanizada, isto é, na forma do ser ou do dizer. Destarte, o momento real é o encontro do eu consigo mesmo, como ocorrera com G.H., que foi ao encontro de sua liberdade plena e de reconhecer em si sua própria imagem, sem camuflagem, sem medo de se mostrar: Para se encontrar verdadeiramente, como diz Nunes,

Para Clarice Lispector a náusea não só interfere com a liberdade, como dela se apossa, chegando a destruí-la. Esse estado excepcional e passageiro transforma-se, para a romancista, numa via de acesso à existência imemorial do Ser sem nome, que as relações sociais, a cultura e o pensamento apenas recobrem sem conseguir superá-lo. Interessa-lhe o outro lado da náusea: o reverso da existência humana, ilimitado, caótico, originário (NUNES, 1966, p. 24).

Epifanicamente, a personagem encontra sua realidade ao assumir-se, dizendo: “Eu queria matar alguma coisa ali” (LISPECTOR, 2009, p. 43). Bachelard afirma que o imaginário material resulta no comprometimento do corpo com a concretude das coisas.

O imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo ou, ao menos, parte do coletivo. O imaginário pós-moderno, por exemplo, reflete o que chamo de tribalismo. Sei que a crítica moderna vê na atualidade a expressão mais acabada do individualismo. Mas não é esta a minha posição. [...] O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado, nação, de uma comunidade etc. (MAFFESOLI, 2001, p.76).

Para de fato sair desse estágio, o primeiro passo seria tornar uma pessoa comum, deixando cair a máscara que ela havia criado em torno de si. E, quando teve a coragem de esmagar a barata, estava começando a renascer. “Foi assim que eu fui dando os primeiros passos para o nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida” (LISPECTOR, 2009, p. 80). “O antecipado. Mas a que preço. Ao preço de atravessar uma sensação de morte” (LISPECTOR, 2009, p. 164). Para matar o medo dentro de si, o primeiro passo seria fazer o processo de descida. No caso da narradora, sua primeira descida era

adentrar o quarto da empregada, que simboliza o retorno ao útero. De acordo com Durand, esta descida representa:

[...] toda descida dentro de si é ao mesmo tempo assunção para a realidade exterior... Quer de uma maneira explicita como nesta explicação 'em que o isomorfismo da imagem da descida e da profundidade é admiravelmente sentido pelo poeta'... coisa singular, é dentro de si mesmo que se deve olhar o exterior. O profundo espelho sombrio está no fundo do homem. Aí o claro-escuro terrível... é mais que a imagem, é o simulacro, e no simulacro há qualquer coisa de espectro... Ao debruçarmo-nos para esse poço... descobrimos a uma distância de abismo, num círculo estreito, o mundo imenso (DURAND, 2001, p. 209).

A barata, nesse momento, é empregada alegoricamente, porque G.H. é a própria barata, especialmente nos momentos em que G.H. não aceita a sua mudança, porque, depois da ação de levar a barata à boca, provou ali que quebrara todos os seus medos, até mesmo o medo de abandonar aquela vida de mentiras em que vivera até ali. Contudo, se angustia muito por abandonar a sua vida de mulher elegante e dona do poder.

2.2 Do *insight* até o momento zênite de G.H.

A *Paixão segundo G.H* é uma obra que transmite as mensagens por meio das imagens. Toda a obra foi constituída por meio de imagens e símbolos, empregados de forma intelectualizada por Clarice Lispector. Para Sartre, o pensamento humano é responsável por toda criação do imaginário, porque o imaginário é o conjunto de imagens e relações de imagens que surgem na imaginação do ser humano. Segundo a Fenomenologia, a imagem é responsável pela imaginação criadora e esta tem como embasamento a própria imagem, porque é por meios das relações destas imagens que a humanidade transmite os seus conhecimentos, levando ao próprio fazer do homem, um instituidor de suas criações. Como afirma Durand,

A fenomenologia só desemboca em contrassensos quando se aventura no universo - numenotécnico da objectificação. Pelo contrário, para explorar o universo do imaginário, da recondução simbólica, é a fenomenologia que se impõe e só ela permite - reexaminar com um olhar novo as imagens fielmente amadas'. Em que consiste neste domínio este famoso método? Em acentuar a virtude de origem das imagens, - em captar o próprio ser da sua originalidade e em beneficiar assim do título produtividade psíquica que é a da imaginação (DURAND, 1993, p. 63).

A imaginação criadora é a percussora de todas as mudanças na sociedade. É por ela e por meio dela que o homem consegue transformar o mundo: “a imagem é um ato que visa em sua corporeidade um objeto ausente ou inexistente, através de um conteúdo físico ou psíquico que não se dá em si mesmo, mas a título de representante analógico do objeto visado” (SARTRE, 1996, p. 37).

De acordo com G.H., a personagem narradora, até o momento antes da descoberta de que sua vida não era nada, isto é, sem significado, vazia, acreditava estar vivendo seu momento de prestígio e glória: empresária bem sucedida e que morava em uma linda cobertura de um edifício de classe média. Devido a esta posição social, sentia-se superior às outras pessoas. Este momento pode ser notado no momento em que G.H. se encontrava na copa de seu apartamento, tomando seu café, por volta das dez da manhã, relembando momentos de sua vida e criando coragem para ir até o quarto da empregada. Do momento de sua contemplação até sua decisão de ir ao quarto e deparar com a barata, demora mais ou menos uma hora. Ao se deparar com a barata, G.H. leva um grande susto, mas, aos poucos, tenta recuperar-se deste estado. “Nada, não era nada – procurei imediatamente me apaziguar de meu susto” (LISPECTOR, 2009, p. 46). Mas nada apaziguava G.H., porque o tempo parecia não parar, porque ela estava diante de um ser horrendo e que julgava milenar. “Uma barata tão velha que era imemorável. O que sempre me repugnara em baratas é que elas eram tão obsoletas e, no entanto atuais. Há trezentos e cinquenta milhões de anos elas se repetiam e sem se transformarem” (LISPECTOR, 2009, p. 47). Perdida em seus questionamentos, não percebera que já estava perto das onze horas, próximo da hora aberta, isto é, do meio dia em que o sol se coloca no centro da terra.

E inesperadamente as próximas vindouras onze horas da manhã me pareceram um elemento de terror – como o lugar, também o tempo se tornara palpável, eu queria fugir como dentro de um relógio, e apressei-me desordenadamente (LISPECTOR, 2009, p. 49).

Este fragmento mostra que ela estava se aproximando do momento zênite, isto é, do momento em que o Sol se posiciona no centro da terra, o pico mais alto, conhecido também como hora aberta. Esta denominação explica-se porque a passagem fica livre para tudo, principalmente para os raios solar alcançarem toda a

terra. E ela estava próxima de fazer esta passagem, isto é, de transcender. Este trecho comprova o momento zênite que G.H. estava vivendo.

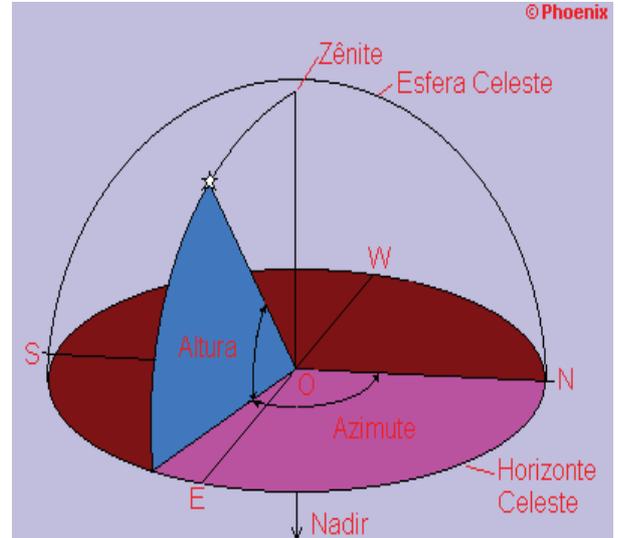
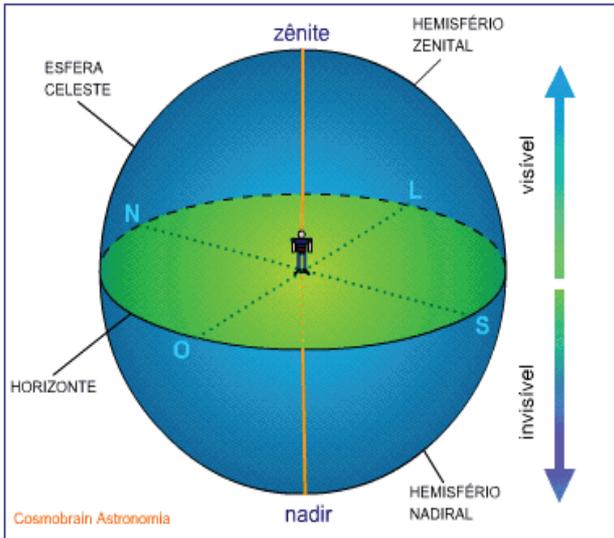
Era finalmente agora. Era simplesmente agora. Era assim: o país estava em onze horas da manhã. Superficialmente como um quintal que é verde, da mais delicada superficialidade. Verde, verde – verde é um quintal. Entre mim e o verde, a água do ar. A verde água do ar. São onze horas da manhã no Brasil. É agora. Trata-se exatamente de agora. Agora é o tempo inchado até os limites. Onze horas não tem profundidade. Onze horas estão cheio das onze horas até as bordas do corpo verde. O tempo freme como um balão parado. O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a balada das onze e meia corte as amarras do balão. E de repente nos todos chegaremos ao meio dia. Que será verde como agora (LISPECTOR, 2009, p. 79).

Nesse momento, a personagem pensava ter vivido tudo que a vida lhe havia proporcionado, sentindo-se como se tivesse chegado ao seu momento ímpar; não tinha nada mais para realizar, sentia-se completa como um balão comprimido até seu último espaço, pronto para explodir, como se nota neste trecho: “O ar fertilizado e arfante. Até que num hino nacional a balada das onze e meia corte as amarras do balão. Acordei de súbito do inesperado oásis verde onde por um momento eu me refugiara toda plena” (LISPECTOR, 2009, p. 79). Este é o momento zênite vivido pela narradora. Durand faz uma colocação importante sobre esse momento zênite:

Como diz Sostelle, ‘a imagem solar e a imagem aquática vegetal... vieram coincidir, recobrando essa região do golfo que é o mesmo tempo o país do sol vermelho levante e da água verde e azul...’ Quanto o sol em Zênite, vai buscar o nome do grande deus guerreiro dos astecas Uitzilopochtli, que aniquilou a deusa das trevas Coyolxauhqui e as estrelas. Ele próprio foi engendrado da deusa terra e da lama de um guerreiro sacrificado transmutado em colibri. Assim aparecem ligados num impressionante isomorfismo, o sol, o leste e o zênite, as cores da aurora, o pássaro e o herói guerreiro que se levantou contra as potências noturnas (DURAND, 2001, p. 150-151).

Nesse momento, a personagem narradora sente-se totalmente iluminada, enorme, cintilando raios verdes para todos os lados. Na simbologia, a cor verde está ligada ao crescimento, à renovação e plenitude. Como afirma G.H, “Foi assim que fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros hesitantes em direção à vida, abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (LISPECTOR, 2009, p. 80).

As gravuras a seguir retratam muito bem essas horas abertas, momento em que o Sol está bem no centro da Terra, dando abertura a todas as passagens. Esse fenômeno é denominado zênite:



As gravuras acima representam que o momento zênite, isto é, o momento em que o Sol fica alinhado ao centro da Terra, volta para as pessoas, representando que elas estão vivendo seu ponto culminante. É nesse momento singular que se encontrava a personagem G.H. Segundo os psicólogos, uma pessoa normal que acredita estar vivendo esta elevação social pode muitas vezes se enganar, isto é, torna-se somente fruto de sua imaginação. Isso pode ocorrer de forma abrupta, como prega Durand:

Tal como o esquema da ascensão se opõe ponto por ponto nos seus desenvolvimentos simbólicos, ao da queda, também aos símbolos tenebrosos se opõem da luz e especialmente o símbolo solar. Um notável isomorfismo une universalmente a ascensão à luz, o que Bachelard escreve que 'é a mesma operação do espírito humano que nos leva para a luz e para o alto'. Este isomorfismo aparece aos olhos do psicólogo quer em pessoas normais que descrevem automaticamente horizontes luminosos na prática da elevação imaginária, horizontes 'deslumbrantes', de 'azul-celeste e dourado', quer em psicóticos nos quais os processos de gigantização imaginária se acompanham sempre de 'luz implacável'... brilhante... que cega... impiedosa (DURAND, 2001 p. 146).

Essa luz indicada pelo sol a pino representa a ascensão do ser e sua vitória em relação ao seu embate. No caso de G.H., o seu adversário seria ela mesma, porque estava enfrentando o seu próprio medo.

A luz tem tendência para se tornar raio ou gládio e ascensão para espezinhar um adversário vencido. Esta polêmica dicotomia manifesta-se frequentemente nas experiências do sonho acordado em que o paciente inquieto declara: 'Estou na luz, mas tenho o coração completamente negro' (DURAND, 2001, p. 159).

Esse momento pode indicar também que a pessoa, neste caso a personagem, poderia estar vivendo uma espécie de um sonho acordada, porque, ao se confrontar com a barata, volta-se às referências mais antigas do seu eu, do amor, do verdadeiro papel da mulher. E isto só foi possível porque todo romance foi construído em forma de relato. Após o ato de colocar a massa branca da barata na boca, G.H. transforma-se diante daquilo que mais a deixava angustiada: livrar-se de uma vida de mentiras que durara até aquele momento. Ela renasce das cinzas como a fênix, e cinza aqui representa a gosma branca da barata. Logo após o seu embate com a barata e a sua profusão com esta, G.H. renasce. Surge então um novo ser, agora corajoso, intemorato e intemerato, e entrega-se à proclamação do amor e do sentimento de piedade.

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? (LISPECTOR, 2009, p. 13)

O menos perigoso é, na meditação, "ver", o que prescinde de palavras e de pensamento. Sei que existe agora um microscópico eletrônico que apresenta a imagem de um objeto cento e sessenta mil vezes maior de que o seu tamanho natural – mas não chamarei de alucinatória a visão que se tem através desse microscópico, mesmo que não reconheça mais o

pequeno objeto que ele monstruosamente engrandeceu (LISPECTOR, 2009, p. 112).

A personagem G.H. estava passando por um processo de mudança, denominado de horas abertas, e era tamanha a sua mudança que crescia e tomava forma fora da realidade, como se pode perceber na sua própria fala: “sessenta mil vezes maior”. Sentira que se agigantara após abandonar aquela vida de inverdades que ela criara para fugir da sua vida ordinária.

2.3 G.H.: o grande hormônio da humanidade

O homem moderno vive em constante luta consigo mesmo em busca da perfeição, especialmente, a física. Nessa busca desenfreada pela beleza, o homem redescobre-se tomando a pílula do crescimento. Gh é, cientificamente, como o hormônio que ajuda no crescimento, ou, ainda, no retardamento deste crescimento, isto é, este hormônio é muito usado para o tratamento do nanismo e também do gigantismo. Além disso, está sendo indicado nas academias para aumentar os músculos.

Na obra, esse processo de crescimento é notado logo após G.H. ter passado pela transmutação. Voltando a ser um ser humano normal, G.H sente-se grande diante do que vivera, como afirma nesta passagem: “[...] se eu for adiante das minhas visões fragmentárias, o mundo inteiro terá que se transformar para que eu caiba nele” (LISPECTOR, 2009, p. 9). G.H. parecia ter se adubado, mas com um adubo especial, o do amor. Ela parecia estar crescendo, mas toda esta grandeza estava voltada para o amor próximo.

Cientificamente, Gh também é conhecido como o hormônio do crescimento. A personagem, neste momento, parecia estar embebecida desde hormônio. A partir daí, ela se sente muito grande, maior até do que o firmamento.

O G.H. hormônio se concretiza como um fator de alta importância quando a temática é o desenvolvimento corporal, trona-se foco de pesquisas que se objetivam investigar distúrbios associados ao crescimento. Deficiências e estado de hipersecreção de GH são as principais causas para as anormalidades como: nanismo em criança (hiporsecreção), gigantismo em criança e acromelagia em adultos (hipersecreção) (MCARDLE *et al.* 2003, p. 424).

Esse hormônio é responsável por controlar, no ser humano, as anomalias denominadas de nanismo e também de gigantismo. G.H., a personagem narradora, depois do processo da fusão com a barata, sentia-se como se estivesse passando pelo processo de gigantismo. Mas este gigantismo da narradora não era uma anomalia ruim, porque se preocupava com o real sentido da humanidade.

Veja no fragmento a seguir:

Ah! Não me descompreendas: não estou tirando nada de ti. Estou é exigindo de ti. Sei que parece que estou tirando a tua e a minha humanidade. Mas é o oposto: estou querendo viver daquilo inicial e primordial que exatamente fez com que certas coisas chegassem ao ponto de aspirar a serem humanas. Estou querendo que eu viva da parte humana mais difícil: que eu viva o germe do amor neutro, pois foi dessa fonte que começou a nascer aquilo que depois foi se distorcendo em sentimentações a tal ponto que o núcleo ficou sufocado pelo acréscimo de riqueza e esmagado de nós mesmos pela pata humana. É um amor muito maior que estou exigindo de mim – é uma vida tão maior que não tem se quer beleza (LISPECTOR, 2009, p. 161-162).

Essas metáforas e alegorias são inerentes à própria alma humana que, ao longo da vida, vão se acumulando por meio das imagens. E as imagens estão para as artes, especificamente para a literatura, como a sua própria natureza ontológica. Segundo Eliade, “as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique, elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser” (ELIADE, 2002, p. 08-09).

3 O POÉTICO EM A PAIXÃO SEGUNDO G.H., DE CLARICE LISPECTOR

Criar não seria imaginação, seria sim, correr o grande risco de se ter a realidade. Seria, antes de tudo, o imaginário da história.

(Clarice Lispector)

Neste terceiro capítulo, discute-se o fazer poético com destaque sobre a dimensão que a linguagem poética alcança dentro de um texto e também o valor da metáfora na obra com o subtítulo de “Nem mentira, nem verdade: metáforas”.

O poeta, ao idealizar sua obra de arte, trabalha com um universo ficcional. Assim, uma realidade fictícia não tem compromisso em associar a sua criação com a realidade concreta. No entanto, a narrativa envolve personagens, seres imaginários, cuja vida se reduz àquilo que o autor insinua a respeito desses seres. Mas as personagens inventadas pelos poetas conservam alguma relação com seres existentes na realidade concreta, por mais fantásticos que eles sejam, conforme corrobora Afrânio Coutinho (1978) na citação a seguir:

O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades factuais. Os fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas, gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgota o quadro (COUTINHO, 1978, p. 27).

Na obra em análise, Clarice Lispector transfigura poeticamente as verdades humanas por meio de uma escritura singular. Descreve o cotidiano comum de uma profissional bem sucedida, mas solitária e escrava de uma sociedade capitalista. A personagem G.H. exprime o retrato fiel da invenção do escritor, indivíduo egoísta que desconhece os valores sublimes da vida. A própria personagem define-se muitas vezes de duplicata ou cópia:

Tudo aqui me refere na verdade a uma vida que fosse real não me serviria. O que decalca ela, então? Real, eu não a entenderia, mas gosto da duplicata e a entendo. A cópia é sempre bonita. O ambiente de pessoa semiartística e artística em que vivo deveria, no entanto, me fazer desvalorizar as cópias: mas sempre preferir a paródia, ela me servia. Decalcar uma vida provavelmente me dava – ou dá ainda? Até que ponto se rebentou a harmonia do meu passado? – decalcar uma vida provavelmente me dava segurança exatamente por essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade (LISPECTOR, 2009, p. 29).

Dessa maneira, o texto literário de Clarice Lispector produz uma reflexão sobre a vida humana, o que faz lembrar a afirmação de Coutinho (1978) quando expõe que é, por meio da arte literária, que se entra em contato com a vida, nas suas veracidades intermináveis, comuns a todos os homens e lugares, porque somente o poeta é capaz de fato de traduzir as verdades reais da condição humana. Afirma, ainda, que o papel do poeta é transfigurar o real por meio de uma realidade recriada, utilizando a língua materna e gêneros diferenciados para dar corpo a uma nova realidade, confirmando que fatos que lhe deram origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência, pela história ou pelo social.

O poeta não usa uma verdade particular ou real, como faz um historiador. A linguagem do texto artístico é carregada de palavras plurissignificativas e metafóricas. É uma idealização que abarca todo o universo, enquanto o texto escrito pelo historiador é totalmente particular. Chiappetta (1996) afirma que:

[...] conhecimento proporcionado pela História é menor do que o dado pela Poesia, porque a preocupação do historiador é do acontecimento particular, âmbito menor do que poderia acontecer, do universal. E como em Aristóteles o verdadeiro e certo conhecimento visa ao universal, pois só o conhecimento do universal é racional, a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história. Assim é que, Aristotelicamente, uma História dos Animais [o geral] poderia levar a um conhecimento científico, não uma História da Guerra do Peloponeso [o particular] (CHIAPPETTA, 1996, p. 16).

De acordo com Paz (1990), o poema torna-se histórico de duas maneiras: como produto social e como criação que transcende o histórico, mas que, para ser efetivamente, necessita encarnar-se de novo na história e refletir-se entre os homens. Corroborando ainda dizendo,

E que o instante ao instante, tempo ao tempo, é o homem que com eles se fundem para torná-los únicos e absolutos. A história é gesta ao ato heroico, conjunto de instantes significativos, porque o homem faz de cada instante algo autossuficiente e separa assim o hoje do ontem. Em cada instante quer realizar-se como totalidade e cada uma de suas horas é monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem outro remédio a não ser fundir-se mais plenamente no tempo (PAZ, 1990 p. 56).

No romance de Clarice Lispector, *A Paixão segundo G.H.*, o ato da leitura induz o leitor a viajar além de suas fronteiras e ir além, em outras terras, em outros

céus e encontrar muitos outros fatos imbuídos dentro de um mesmo texto. Este aspecto pode ser comprovado como nesta passagem: “Olhando-a, eu via a vastidão do deserto da Líbia, nas proximidades de Elschele. [...] eu já era capaz de ver ao longe Damasco, a cidade mais velha da terra. No deserto da Líbia, baratas e crocodilos?” (LISPECTOR, 2009, p. 113). G.H., sem sair de seu espaço físico, dentro do quarto, leva o leitor a viajar por lugares desconhecidos e distantes. Destarte, o fundamental em um poema em prosa, como este analisado, é que as partes estejam em uma progressão perfeita, mesmo escrita em uma ordem desconexa.

Dessa maneira, o poeta, para ser reconhecido como tal, deve ter muito conhecimento do que está construindo. Como diz o crítico e poeta José Fernandes, em consonância com Ada Curado, o poeta deve ser comparado com o poema, ser trabalhado, burilado ao longo do tempo:

Um poeta não nasce poeta, ele se constrói ao longo de sua criação, aprimorada na luta diuturna com as palavras e na madurez do homem e das técnicas composicionais. É, nas palavras de Ada Curado, o incansável aperfeiçoamento da forma, fator preponderante para que uma obra de arte subsista. Ainda mais se esta obra de arte é poesia; almejará de seu ser, enquanto criador, cautela e perícia capaz de realizar o tríplice casamento do idioma, que é o corpo; do ritmo, que é a vida, e da emoção, que é a alma da poesia (FERNANDES, 2005, p.19).

Paz reflete sobre o assunto e afirma:

Ambivalência do poema não decorre da história, entendida como uma realidade unitária e total que engloba todas as obras, mas é consequência da natureza dual do poema. O conflito não está na história, mas nas entranhas do poema e consiste no duplo movimento de operação poética: transmutação do tempo histórico em arquétipo e encarnação desse arquétipo em um agora determinado e histórico. Esse duplo movimento constitui a maneira própria e paradoxal do ser da poesia (PAZ, 1982, p. 54).

O tempo para o texto poético só acontece no inconsciente da personagem narradora. Por isso a poesia relaciona-se com o próprio homem, já que ambos são seres atemporais, podendo passar do futuro para o passado ou vice e versa, sem nenhum prejuízo de entendimento do que está sendo repassado.

3.1 Dimensões da linguagem poética

Carlos Drummond de Andrade já dizia que “a luta mais vã é a luta com as palavras”. Segundo ele, o poeta deve lapidar as palavras até encontrar o instante de

sua consagração. Esta consagração é conquistada quando a sua obra de arte é lançada ao público para que o leitor desvende, por meio das palavras lapidadas, as sutilezas de sua visão de mundo. Essa consagração só é possível por meio da poesia, porque ela não é um elemento palpável e visível. De acordo com Paz (1982), o dizer poético é indivisível: “Há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; que só existe em poesia” (PAZ, 2005, p. 48). E, ainda, segundo ele, cada poema, em suas palavras, é “único, irredutível e irrepetível” (PAZ, 1982, p.18). Ele assegura que “o poeta aproveita, harmoniza e transcreve a realidade de sua época, o estilo de seu tempo, e reescreve esta realidade tornando-a uma obra única.” Veja como G.H. fala dentro narrativa sobre a linguagem indizível da poesia:

A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas – volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu (LISPECTOR, 2009, p. 176).

Assim, o poeta, ao compor sua obra de arte, deve estar atento a tudo que lhe circunda, porque é por meio da poesia que a linguagem retornará à sua origem primitiva. Cabe ao poeta o papel de purificá-la, devolvendo-lhe a sua natureza original. Deste modo, o fazer poético requer tempo, vivência e conhecimento. Ele deve ser burilado, lapidado e modulado, isto é, deve ser feito como o ourives faz com o ouro no momento de sua criação. Destarte, a poesia não pode ser entendida nunca somente como inspiração sentimental, como muitos apregoam. Clarice, através de G.H, retrata o viver e o fazer poético dentro a obra:

Vou criar o que aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é visível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo. Precisaréi com esforço traduzir sinais de telégrafos – traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço, e sem sequer entender para que valem os sinais. Falarei nessa linguagem sonâmbula que se eu estivesse acordada não seria linguagem (LISPECTOR, 2009, p. 19).

Em *A Paixão segundo G.H*, Clarice apresenta uma narrativa de linguagem enigmática, carregada de segredos, por meio de um espaço e tempo incertos, jogando por terra todas as convicções tradicionais do gênero. É uma obra que se

pode começar ler do meio para fim ou do fim para o começo, porque seus capítulos são independentes. Pode-se ler apenas uma frase ou até mesmo uma única palavra, como se pode observar pelo título. A palavra “paixão”, que intitula o livro, pode levar às várias análises da obra, porque tem inúmeros significados, como paixão amorosa que está voltada para o lirismo da poesia ou mítica. O mesmo acontece com as letras G e H, que complementam o título e também remetem a inúmeras interpretações. Este fazer poético dentro da obra analisa as metáforas e as imagens existentes. Ao criar uma nova narrativa a partir das imagens, propõe que o leitor deste tipo de narrativa seja de “alma já formada”, semelhante ao poeta, por ter uma visão privilegiada.

Paz, em sua obra *O arco e a lira*, faz uma interessante definição sobre a importância do leitor porque, ao ler um poema, o leitor há de ter a capacidade de recriar uma nova história:

Depois da criação, o poeta fica sozinho; são outros, os leitores, que agora vão se criar a si mesmos ao recriarem o poema. Repete-se a experiência, mas ao contrário: a imagem se abre diante do leitor e lhe mostra seu abismo translúcido. O leitor se debruça e despenca. E ao cair - ou ao ascender, ao penetrar nas salas da imagem e se abandonar ao fluir do poema - desprende-se de si para penetrar em 'outro si mesmo' até então desconhecido ou ignorado (PAZ, 1982, p. 204).

No entanto, o leitor só será capaz de escrever uma nova história a partir de uma que já esteja pronta e que tenha sido escrito com muita harmonia e perfeição, porque ele vai aprofundar-se em outro mundo, o mundo do artista. Sobre essa dedicação, Manuel de Barros (1990) assevera que o fazer poético não está diretamente ligado aos sentimentos, como muitas pessoas apregoam, e, sim em saber trabalhar com as palavras, da mesma forma que o oleiro faz com o barro:

Acho que inspiração é um entusiasmo, um estado anímico favorável à poesia, mas que não chega a ser arte. Seria quando muito, uma erupção sentimental, esguicho romântico, solução de dor de corno etc... Seria talvez material sobre o qual trabalhe o artista- como para o oleiro é o barro. Poeta tem que imprimir sobre esse barro informe a sua técnica, escolhendo, provando, cortando as palavras, até que as coloque a sua feição e ganhe uma estrutura própria, com um sentimento, um som e um ritmo. Poesia não é feita de sentimentos, mas de palavras- já se repetiu tanto (BARROS, 1990, p. 23).

A partir dessa afirmação, nota-se que Clarice Lispector, no momento de sua criação, imitou o oleiro ao compor sua obra de arte, porque alcançou uma sintonia

perfeita com as palavras e provou que a poesia se encontra no momento desta harmonização das palavras, e que o fazer poético não está centrado basicamente no poema, mas em toda escrita feita com arte. A autora comprovou que o texto poético está relacionado com o abstrato, com os sentimentos e também com as experiências vividas pelos seres humanos. Enfim, a poesia está além da nossa imaginação, como afirma Paz:

A poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de ideias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência. O poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir essa palavra original, o homem se criou. Aquiles e Odisseu são algo mais que duas figuras heroicas: são o destino grego criando-se a si mesmo. O poema é mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos (PAZ, 1982, p. 49-50).

Não é tanto aquilo que o poeta diz, mas o que vai implícito em seu dizer, sua dualidade íntima e irredutível, o que outorga às suas palavras um gosto de liberação. A frequente acusação que se faz os poetas de serem aéreos, distraídos, ausentes, nunca totalmente deste mundo, provém do caráter de seu dizer. A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades. A poesia parece escapar à lei de gravidade da história porque nunca sua palavra é inteiramente histórica. Nunca a imagem quer dizer isto ou aquilo. Antes sucede o contrário, como já se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo (PAZ, 1982, p. 56).

A Paixão segundo G.H. é uma dessas obras que falam por meio das palavras, diretamente com as pessoas que vivem os conflitos pessoais, porque ela retrata muito bem a condição humana nos seus “eus” mais profundos. Essa obra foi escrita com um discurso incompreensivo, carregado de sinais de interrogações, de repetições, de termos e de pontilhado, para colocar o leitor em questionamento o tempo todo. Clarice inicia o texto com a personagem narradora, que vive um caos. Os pontilhados no início da narrativa já remetem a esta interpretação “--- ---- --- ---- ---- estou procurando, estou procurando” (LISPECTOR, 2009, p. 9). A narradora G.H. inicia afirmando estar com medo da desorganização em que se encontra. Nota-se que a narrativa foi escrita em primeira pessoa e está toda centrada no eu, voltando-se para dentro de si, tendências puramente da poesia e de romances líricos, características empregadas por quase todos os poetas da atualidade. A obra aproxima-se muito da linguagem do poema (poesia), porque é carregada de

expressões estrangeiras, ritmos, como afirma Paz: “O poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, também são significado” (PAZ, 1982, p. 23).

Os pontilhados e as interrogações são características marcantes da poesia, como também as antíteses e a linguagem que diz o indizível. Elas servem para indicar a intensidade rítmica dentro do texto. O ritmo provoca uma expectativa e suscita uma pulsação. A obra em análise apresenta estas características. Veja no fragmento a seguir:

[...] gosto de um nada que, no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gosto de mim mesma – eu cuspi a mim mesma, sem chegar jamais ao ponto de sentir que enfim tivesse cuspido minha alma toda “– – – porque não és nem frio nem quente, porque és morto eu vomitarei da minha boca” era Apocalipse segundo São João [...] (LISPECTOR, 2009, p. 167).

Essa característica da estrutura ficcional voltada para o eu facilita o leitor submergir nos problemas sociais e psicológicos representados pelos narradores, ora confundido com os seus próprios problemas que são comuns na sociedade moderna. Acredita ser uma técnica que responde e também compreende os questionamentos feitos pelas personagens narradoras nas obras de ficção, especialmente as modernas. Estes aspectos podem ser observados em várias passagens na obra *A Paixão segundo G.H.*:

Não, nem a pergunta eu soubera fazer. No entanto a resposta se impunha a mim desde que eu nascera. Fora por causa da resposta contínua que eu, em caminho inverso, fora obrigada a buscar a que pergunta ela correspondia. Então eu me havia perdido num labirinto de perguntas e fazia perguntas a esmo, esperando que uma delas ocasionalmente correspondesse à resposta, e então eu pudesse entender a resposta (LISPECTOR, 2009 p. 134-135).

A narrativa em estudo é uma obra de arte que, por meio de uma linguagem singular, diz o inefável, isto é, o impossível, provando outra vez a sua aproximação com a poesia. Cada palavra ou frase escrita neste livro transmite mais do que seu significado real. Isso comprova que é por meio da palavra que o poeta transcende os limites da própria linguagem, ou seja, vai além do que está querendo dizer. Desta forma, abre horizontes simbólicos, amplia as possibilidades de comunicação, criando imagens poéticas. Como afirma Paz, “O poema é uma tentativa de transcender o idioma, as expressões poéticas; é um recurso do homem para ir mais além de si

mesmo, ao encontro que é profundo e original” (PAZ, 1982, p. 45). O autor diz ainda que o tempo determinado não existe, porque ele é eterno. Da mesma forma, afirma Bosi,

Mesmo quando o poeta fala de seu tempo, da sua existência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é do senso comum, fortemente idealizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem. O tempo é eterno da fala, cíclico, portanto antigo e novo, retém no seu código de imagens e recorrências, as informações que lhe oferece o mundo de hoje, egoísta e abstrato. Como prova disso GMT expõe a duração dentro desse nome, sabendo com Hugo Friedrich, que só na maturidade da forma a supra personalidade do que está expresso vem garantida (BOSI, 1977, p.112).

A partir dessa conceituação, entende-se que a obra em estudo é simplesmente um grande poema em prosa, porque foi escrita sem ordem temporal e também com espaço incerto para que o leitor, no momento da leitura, fosse capaz de deslizar entre o tempo e o espaço, sem nenhum problema. Assim, quando ele estivesse perto da personagem, dentro do quarto, poderia viajar junto com ela a mundo distante e desconhecido, como também visualizar o passado, ineditamente migrar para o futuro e, imediatamente, voltar ao passado. É um engenho tão bem arquitetado que o leitor, ao ler a obra, suplica o passado e dialoga com a ausência, isto é, com o nada. Ele se sente extasiado com as imagens que as palavras levam-no a visualizar. Morin (2001) também tem essa mesma visão em relação ao fazer poético. Para ele, “A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si uma união e a mesma transcende a loucura e a sabedoria. É necessário absorver ao viver do estado poético e assim evitar que o estado prosaico engula nossas vidas, tecidas de prosa e de poesia” (MORIN, 2001, p. 10). A narradora G.H., na obra de Clarice, coloca em prática esse poder da poesia. Vejamos o fragmento abaixo transcrito:

O tédio profundo – como um grande amor – nos unia. E na manhã seguinte, de manhã bem cedo, o mundo se me dava. As asas das coisas estavam abertas, ia fazer calor de tarde, já se sentia pelo suor fresco daquelas coisas que haviam passado a noite morna, como num hospital em que os doentes ainda amanhecem vivos (LISPECTOR, 2009, p. 156-157).

Na poesia, o poeta emprega a linguagem verbal no seu sentido mais restrito e, por meio dela, elabora cenas criativas e, a partir de um simples momento, inventa um momento de pura emoção, uma linguagem que transcende e, com embasamento

semântico bem elaborado, institui a imagem poética. Mesmo não sendo comunicativa, fala mais do que estava querendo transmitir. A poesia nasce onde a comunicação se quebra. Nota-se a quebra da linguagem poética no poema “A educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto escrito em 1966:

A Educação pela pedra

Para aprender da pedra, frequentá-la;
Captar sua voz inenfática, impessoal.
A lição de moral, sua resistência fria
Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
A de poética, sua carnadura concreta;
A de economia, seu adensar-se compacta:
Lições da pedra (de fora para dentro,
Cartilha muda), para quem soletrá-la.
Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada;
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença, entranha a alma.
(*João Cabral de Melo Neto*)

Percebe-se que a linguagem do poema é semelhante à “lição da pedra” que nada ensina, mas que, se bem lapidada, diz o indizível, como o romance *A Paixão segundo G.H.* Após várias leituras deste poema é possível perceber as lições por inúmeros caminhos, especialmente devido à imagem que ele transmite.

Os poemas são feitos com uma linguagem especial, carregada de significados, uma linguagem comparada a um ouriço. O poeta busca esse artifício para que sua poesia transcenda e para que facilite a simultaneidade do tempo entre passado, presente e futuro. O poeta vive na memória das coisas, dos lugares e das pessoas. Além disso, o poeta moderno emprega em sua poesia a alegoria e a linguagem fragmentada para dialogar com a tradição. Com essas inovações, os poetas foram aos poucos abrindo mão do lirismo, características imprescindíveis da poesia tradicional, conseguindo, assim, sua emancipação enquanto gênero. Os poetas modernos souberam trabalhar com as possibilidades internas da linguagem, empregando em seus poemas ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos e, também, o arranjo das imagens e associações criativas. Essa construção é bem presente dentro da obra: “É com dor que dou adeus mesmo à beleza de uma criança – quero o adulto que é mais primitivo e feio e mais seco e mais difícil, e que se

tornou uma criança-semente que não se quebra com os dentes” (LISPECTOR, 2009, p. 157). Nesta citação, percebe-se claramente que há ritmo, rima interna: “semente/dente”. Ainda como poesia, pode-se notar o emprego de muitas figuras de linguagem, como metáfora, antítese e recursos estilísticos, como nesta passagem: “– – – porque és nem frio nem quente, porque és morno eu vomitarei da minha boca” (LISPECTOR, 2009, p. 167). Para transmitir ideias e sensações, o poema não se apoia exclusivamente no significado exato das palavras e em suas relações dentro da frase, mas também nos valores sonoros e no poder sugestivo dessas mesmas palavras combinadas entre si. “O diálogo é mais que um acordo – é um acorde” (PAZ, 1982, p. 63). As palavras nascem perdidas entre outras palavras à procura do essencial. Para atingir esse estado poético é preciso atravessar as fronteiras do inconsciente. A palavra diz muito mais quando se faz uma quebra, surgindo daí o silêncio, para depois ouvir algo diferente. Assim é a estrutura perfeita de um poema, como corrobora Paz no fragmento a seguir. “Quando as palavras são um instrumento do pensamento abstrato elas são conduzidas como seres caprichosos e autônomos. A palavra em si mesma é uma pluralidade de sentidos” (PAZ, 1982, p. 58). Sobre este aspecto, o filósofo Heidegger afirma:

Habitar poeticamente – diz Heidegger – significa estar na presença dos deuses [que a poesia invocou] e ao mesmo tempo ser tocado pela essência das coisas próximas. Que a existência humana é poética em seu fundamento significa – para além de qualquer esforço do homem que não chega à razão de ser da existência humana – que sua instauração não é um mérito, mas uma doação. A poesia não é um ornamento que acompanha a existência humana, nem tão somente uma passageira exaltação, ou calor da hora, ou diversão. Ela é o fundamento que suporta a história, e por isso não é tampouco uma manifestação da cultura, e menos ainda a mera “expressão” de “alma da cultura”. A essência da poesia deve ser concebida como essência da linguagem, ou melhor, a essência da linguagem (da linguagem primitiva de um povo histórico) é a essência da poesia. Mas ‘somente às vezes suporta o homem a plenitude divina’ e ‘deve partir a tempo aquele por quem fala o espírito: a excessiva clareza afunda o poeta nas trevas’ (HEIDEGGER *apud* GMEINER, 1998, p. 39).

A leitura de *A Paixão segundo G.H* não se diferencia da leitura de um poema, mesmo escrito em prosa, porque o que predomina no contexto da obra são as imagens, tornando-a um grande poema em prosa. “Quando se lida com o poema as imagens impõem, se arrebatam, frases são linhas, onde há ressonância e retorno” (BOSI, 1977, p. 85). Sua leitura deverá ser feita como se estivesse lendo um poema, isto é, requer análise de palavras e grupos de frases separadamente para tentar

entender o que foi pensado pela autora no momento de sua criação. Como explica Paz, ao ler um poema, o leitor depara-se com um mundo desconhecido e ignorado. Assim também deve fazer o leitor de Clarice, não somente o da obra em estudo, pois encontrará a si mesmo como reflexo de outro ao longo da experiência narrada. Ou seja, o leitor deparará com o “desconhecido ou ignorado” de que fala Paz, já que irá atravessar o “oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 2009, p. 5), comprovando que a linguagem poética faz a palavra e o símbolo saírem do seu significado restrito do dicionário e viajar para um dis(curso) inédito e sem fronteira. O papel da obra de arte não é só transmitir a comunicação; sua finalidade também é demonstrar movimento, luta, porque trabalhar com as palavras exige tempo e dedicação. Como afirma Bosi em sua obra *O Ser e O Tempo da Poesia*, “as frases não são linhas. São complexos de signos verbais que vêm e vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais de som-significante” (BOSI, 1977, p. 36), como se pode notar na passagem a seguir em *A Paixão segundo G.H.*:

A noite é a minha vida, entardece, a noite feliz é a minha vida triste – rouba, rouba de mim o ginete, porque de roubo em roubo até a madrugada eu já roubei, e dela fiz um pressentimento: rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, se é que ainda há tempo, pois ao roubar a ginete tive que matar Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria do assassinato me consome em prazer (LISPECTOR, 2009, p. 129).

Pode-se então concluir que *A Paixão segundo G.H.* é um grande poema em prosa, porque se apresenta com uma estrutura fenomenal, especialmente no tocante à linguagem. A obra foi preparada com uma linguagem bem simples, mas audaciosa, capaz de levar o leitor a uma viagem infinita, por meio de imagens que ela proporciona. Para Ricouer (2000), a distinção entre o que é dito e aquilo sobre o que algo é dito semanticamente permite ao discurso sair do estritamente linguístico e alcançar o “mundo” (RICOUER, 2000, p. 84). Ainda segundo Valéry, a poesia é a literatura “reduzida ao essencial de seu princípio uno”. Massaud Moisés (1998) tem uma importante definição da fusão da poesia e prosa,

A poesia identifica-se por ser a expressão do “eu” por meio da linguagem polivalente, ou seja, metafórica, enquanto a prosa se distingue por colocar a tônica na apreensão do “não-eu”, empregando o mesmo tipo de linguagem. Desse modo, a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do “eu” e a do “não-eu”. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão,

de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do “não-eu”, ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, diante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão da poesia e da prosa (MOISÉS, 1998, p. 26).

No modernismo, a prosa e a poesia estabelecem uma sintonia perfeita. Este processo ocorre com muita facilidade, porque a linguagem fornece várias facetas para os escritores. O sujeito lírico é o próprio texto, e é apenas no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico. Na construção poética moderna, o poeta não se preocupa com o que quer dizer; as palavras voltam-se para as palavras de sentido neutro, isto é, que muitas vezes dizem o indizível, como explica o crítico José Fernandes,

A poesia moderna não se preocupa muito com o sentido neutro das palavras. Interessam-lhes os significados recônditos, encontrados além das margens dicionárias. Aqueles significados obtidos pelas combinações dos vocábulos com elementos extras verbais, como o espaço em branco, ou aqueles que permanecem no silêncio. Os mais eloquentes, por sinal. Deste modo, as palavras assinalam os significados, apontam-nos, mas não os dizem, conservando sua mensagem no indizível (FERNANDES, 1987, p. 57).

Destarte, muitos textos que se referem à vida do autor, na maioria das vezes, não condizem com o que está escrito na poesia, porque o “eu” que fala no poema não se refere somente ao poeta que escreveu o texto; ele vai mais além, como afirma Valéry (1984):

[...] a poesia não é mais do que a literatura reduzida ao essencial de seu princípio ativo. Foi purgada das ilusões realistas e de ídolos de todo tipo; do possível equívoco entre a linguagem da verdade e a linguagem da criação etc. E este papel quase criador, fictício da linguagem (ela, de origem prática e verdadeira), torna possível a fragilidade ou arbitrariedade do sujeito (VALÉRY, 1984, p. 12).

O crítico José Fernandes tem a mesma visão de Valéry em relação ao poema moderno e faz a seguinte ressalva:

Construir um poema no jogo das palavras que jazem no recinto da linguagem é construir a própria vida, pois como diz Heidegger: A poesia não é um adorno que acompanha a existência humana, nem só uma exaltação passageira, nem um acaloramento e diversão. A poesia é a fundação que suporta a história, e acrescentamos a própria vida, enquanto expressão do ser homem no mundo. Assim é que a poesia, como coloca GMT, é construção/destruição da própria existência (FERNANDES, 1983, p. 43).

Moisés (1967), renomado literato, afirma que esse processo de se produzir textos em prosa com toques poéticos vem acontecendo desde a época das novelas de cavalaria e é normal encontrar romances carregados de poesia.

O primeiro aspecto da questão do romance x poesia diz respeito às passagens-poéticas inseridas no edifício romanesco e que podem ser destacadas como poemas em prosa. Tais passagens são frequentes ao longo da história do romance (romântico, realista etc.) e em qualquer de seus tipos (linear, vertical etc.) Aliás, a novela de cavalaria e a sentimental do século XV e XVI, além de explorar o emprego das passagens poéticas, intercalavam no enredo poemas em verso, não raro com sua vida própria. No romance, a introdução dum poema em verso é menos corriqueiro, mas pode suceder tal caso de Gustavo Coração em suas Lições do Abismo, como lembra Cassiano Ricardo (MOISÉS, 1967, p. 306).

O romance *A Paixão segundo G.H.* é poesia pura escrita em prosa. É um romance em formato de poesia e prosa ao mesmo tempo, sem, no entanto, ser inteiramente um ou outro. Essa realização só foi possível porque a narrativa é totalmente polissêmica, imagética, simbólica, transformando a obra, assim, em uma metáfora viva, assunto que será abordado no próximo subcapítulo.

3.2 Nem mentira, nem verdade: metáforas

A linguagem poética é carregada de mistério, como já dizia Garcia Lorca: “todas as coisas têm seu mistério, e a poesia é o mistério que todas as coisas têm”. O poeta não se limita às coisas que podem ser vistas. Muitas vezes, para melhor comunicar o que pretende, ele sugere sons, movimentos, perfumes, imagens através de analogias, metáforas, figuras de estilo. A maioria das palavras ou frases escritas pelo poeta são analogias, figura de estilo, metáfora. “O poeta goza do privilégio de poder, a sua vontade, ser ele mesmo e outro” (BAUDELAIRE, 1995, p. 41).

O escritor e poeta Ariano Suassuna (1975) fez a seguinte referência em relação à poesia: “seria o espírito criador que se encontra por trás de todas as artes literárias, sejam estas realizadas através da prosa ou do verso. Assim, poesia é o ritmo e a imagem, principalmente a metáfora” (SUASSUNA, 1975, p. 53). O poeta consegue criar seu mundo imaginário usando a metáfora, porque a metáfora sempre foi o maior dos artifícios literários, capaz de levar o homem a viajar por mundos desconhecidos. É por meio dela que os artistas da palavra criam e recriam seus mundos fictícios: nem mentira, nem verdade: metáforas.

O discurso metafórico não tem a função de mostrar a ação do homem no mundo, porque a mimese não significa apenas que todo o discurso está no mundo, e não somente de descrever a atuação do homem no mundo, como fazem os historiadores. A função do texto literário é reinventar a ação do homem em sociedade, e não transcrever a vida como ela é. Como afirma Ricoeur, “a mimesis não significa apenas que todo discurso está no mundo. Ela não preserva apenas a função referencial do discurso poético” (RICOEUR, 2000, p. 74).

A escritura do livro *A Paixão segundo G.H* foi elaborada com uma linguagem totalmente metafórica. Entretanto, ela constitui uma relação de semelhança com a realidade, porque a linguagem metafórica não implica somente o emprego de um termo em lugar de outro, seja como desvio, como empréstimo de significado ou como simples transferência. Implica em empregar a metáfora como figura de linguagem. A metáfora empregada por Clarice no texto em estudo dá preferência às imagens, que criam as associações de semelhança, mas muito revolucionária e distinta das empregadas pelos outros autores.

O inferno é boca que morde e come a carne viva que tem sangue, e quem é comido uiva com o regozijo no olho: o inferno é a dor como gozo de matéria, e como o rizo do gozo, as lágrimas escorrem a dor. E a lágrima que vem do riso de dor é o contrário da redenção. Eu via a inexorabilidade da barata com a sua máscara de ritual. Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio – esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro se espojava na alegria e da dor (LISPECTOR, 2009, p. 120).

Clarice, no fragmento acima, emprega uma linguagem metafórica por meio de comparações e alegorias, bem diferente de tudo que já foi empregado atualmente, como nos exemplos dos trechos a seguir: “o inferno é a dor como gozo de matéria e como o rizo do gozo”; “esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro”, metáforas que tornam o texto rico em interpretações.

Aristóteles complementa bem essa definição metáfora:

A imagem é igualmente uma metáfora; entre uma e outra a diferença é pequena. [...] Podemos empregar todas estas expressões quer como imagens, quer como metáforas. Todas as que saborearmos como metáforas servirão também manifestamente como imagens e as imagens, por sua vez, serão metáforas a que não falta senão uma palavra (ARISTÓTELES, 1959, p. 201).

Clarice conhecia muito bem o poder mágico das palavras e, por meio da linguagem, persuadia todos os leitores com sua escrita fascinante. “Abria-se em mim, com uma lentidão de portas de pedra, abria-se em mim a larga vida do silêncio, a mesma que estava no sol parado, a mesma que estava na barata imobilizada” (LISPECTOR, 2009, p. 57). A autora era mestra na sua função de lidar com as palavras. Para Ricoeur (2000), “o poeta é como artesão que melhor explora essa ferramenta, as quais designam as suas metáforas através da (re)construção das imagens”. Ela utiliza a própria obra para mostrar a facilidade que tinha em lidar com as palavras: “A palavra é meu domínio sobre o mundo” (LISPECTOR, 1999, p. 101). Em *A Paixão segundo G.H.*, Clarice emprega de maneira singular a habilidade de narrar suas histórias, com a intenção de dizer além do que está sendo narrado por G.H. Ricoeur (2000) expressa que a linguagem literária vai além dos enunciados metafóricos a partir da distorção ou desvio que, ao perturbar a ordem lógica existente, gera um novo significado, principalmente pelo jogo de palavras e metáforas utilizadas: “Então antes meu coração embranqueceu, como os cabelos embranquecem” (LISPECTOR, 2009, p. 45). Como Nunes esclarece,

A língua se transforma numa barreira oposta à comunicação. As palavras [...] tornam-se ilusórias, generalizando o que é individual, abstraindo os aspectos concretos da experiência subjetiva. A traição vai ainda mais longe. À medida que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou de menos, formam uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser. Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir [...] (NUNES, 1976, p. 131-132).

Clarice Lispector, de maneira bem pessoal, lapida as palavras e, por meio delas, inventa mundos diferentes sem sair do lugar. É dona de uma linguagem que movimenta e faz aparecer uma narrativa cambiante e rítmica: “Ali estava eu de pé, como uma criança vestida de frade, criança sonolenta. Mas criança inquisidora. [...] agora eu já não era mais uma criança inquisidora. Eu crescera e me tornara tão simples como uma rainha. Reis, esfinge e leões [...]” (LISPECTOR, 2009, p. 106). Mesmo descrevendo um fato simples e banal, abre espaço para a linguagem agir. Ricoeur (2005) afirma também que, com essa maneira de tecer a obra literária por meio do uso metafórico da linguagem, a imaginação ganha livre-arbítrio para se manifestar, porque é uma linguagem carregada de enigmas. Como afirma

Aristóteles, “É, com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas”. Ora, metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transposição” (ARISTÓTELES, 1959, p. 248). Sobre os enigmas das palavras, Paz corrobora dizendo que:

O poeta – operador de enigmas – faz da linguagem um espelho de dupla face: de um lado a palavra e do outro o silêncio. Na conjugação das formas dialéticas ele constrói o universo imaginário em que é possível a realização, daí a linguagem do poema ser revelação da condição humana, poder e alquimia. Quer dizer, ‘a revelação poética pressupõe uma busca interior. Busca que em nada se assemelha à análise ou à introspecção, mais que busca atividade psíquica capaz de provocar a passividade propícia ao surgimento de imagens’ (PAZ, 1982, p. 65).

A Paixão segundo G.H. é uma obra construída com palavras carregadas de enigmas. Os enigmas criados na obra levam o leitor a criar imagens inimagináveis em relação ao fato que está sendo narrado. Por meio das imagens, G.H., personagem narradora, transmite de maneira indizível o que estava sentido. Ricoeur refere-se à função deste modelo de obra de arte:

apresentar os homens ‘agindo’ e todas as coisas ‘como em ato’, tal bem poderia ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação, como efetiva (RICOEUR, 2000, p. 74-75).

É dessa maneira que Clarice expõe suas narrativas, por meio de palavras misteriosas e carregadas em imagens:

Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio? Como uma mulher tranquila tivesse simplesmente sido chamada e tranquilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra – abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita – sem uma palavra essa mulher se pusesse calmamente de quatro, e começasse a engatinhar e se arrastar com olhos brilhantes e tranquilos: é que a vida anterior reclamara, ela fora (LISPECTOR, 2009, p. 69).

Neste fragmento, por meio de uma cena corriqueira, G.H. faz importantes reflexões sobre os problemas vividos pela sociedade moderna. Isto foi possível pela carga metafórica que as palavras carregam. Como exemplo, a palavra “engatinhar”, no exemplo supracitado, remete à ideia de primeiros passos para liberdade. Mesmo narrando esses fatos comuns, percebe-se que, por detrás daquela vida simples, encontra-se uma pessoa carregada de problemas. Esses problemas são

representados pela palavra “silêncio”, seguida de uma interrogação. Nas declarações feitas a seguir, percebe-se que não se trata de simplicidade da vida, e sim da complexidade do próprio ato de viver. Isto só ocorre pela forma mágica com que as palavras foram buriladas. As palavras assemelham-se à fala; parecem um conjunto de seres vivos, movidos por ritmos. Quando se trabalha com as palavras como organismos vivos, faz-se da obra poética um ouriço de significados, como declara Ricoeur:

‘O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica’. Com efeito. A ‘superação’ pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela o é invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os terem separados. [...] a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente (RICOEUR, 2000, p. 443).

Assim, a linguagem metafórica é imprescindível para a construção do texto literário, especialmente para o texto poético. Sem o auxílio da linguagem metafórica, os textos já nasceriam mortos, porque elas são fundamentais, inevitáveis. São elas que dão vida e significados ao texto, por isso são comparadas a um ouriço. A obra em estudo traz muito exemplos da palavra como organismo: “Eu sou mansa, mas a minha função de viver é feroz” (LISPECTOR, 2009, p. 116). “O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (LISPECTOR, 2009, p. 80). “A alegria de perder-se é uma alegria de sabá. Perder-se é um achar-se perigoso” (LISPECTOR, 2009, p. 101). “Eu estava comendo a mim mesma, que também sou matéria viva do sabá” (LISPECTOR, 2009, p. 28). Ainda sobre a criação metafórica, Ricoeur (2000) explica que:

Esse pacto com a semelhança não constitui um traço isolado, pois no modelo subjacente à teoria da retórica clássica ele é solidário com o primado da denominação e dos outros traços que procedem desse primado. É, com efeito, primeiramente entre as ideias das quais as palavras são os nomes que a semelhança opera. Em segundo lugar, no modelo, o tema da semelhança é fortemente solidário com os de empréstimo; de desvio, de substituição, de paráfrase exaustiva. Com efeito, a semelhança é, antes de tudo, o motivo do empréstimo, em seguida é a face positiva do processo do qual o desvio é a face negativa. Ela é ainda a ligação interna da esfera da substituição e, enfim, é o guia da paráfrase que, restituindo o sentido próprio, anula o tropo. Na medida em que o postulado da substituição pode ser representativo da cadeia inteira de postulados, a semelhança é o fundamento da substituição posta em ação na transposição metafórica dos nomes e, mais geralmente, das palavras (RICOEUR, 2000, p. 267-268).

Além de a obra em estudo fundir-se em prosa e poesia, seu contexto apresenta também uma abundância de imagens que remetem a ideias contrárias, como no caso da construção e desconstrução da personagem. Este privilégio só é dado aos grandes poetas, aos que sabem de fato fazer da palavra uma verdadeira metáfora, para desdizer muitas vezes o que de fato está querendo dizer.

No resto da casa o sol se filtrava de fora para dentro, raio ameno por raio ameno, resultado do jogo duplo das cortinas pesadas e leves. Mas ali o sol não parecia vir de fora para dentro: lá era o próprio lugar do sol, fixado imóvel numa dureza de luz como se nem de noite o quarto fechasse a pálpebra (LISPECTOR, 2009, p. 42).

O maior enigma dessa obra é quando G.H., personagem narradora, sente sua completa despersonalização diante do mundo que ela inventara por longos anos. Para tanto, ela precisou morrer para viver novamente: “Mas agora, através de meu mais difícil espanto – estou enfim caminhando em direção ao caminho inverso. Caminho em direção à destruição de que construí, caminho para a despersonalização” (LISPECTOR, 2009, p. 173).

A despersonalização como a grande objetivação de si mesmo. A maior exteriorização à que se chega. Quem se atinge pela despersonalização reconhecerá o outro sob qualquer disfarce: o primeiro passo em relação ao outro é achar em si mesmo o homem de todos os homens. Toda mulher é a mulher de todas as mulheres, todo homem é o homem de todos os homens, e cada um deles poderia se apresentar onde quer que se julgue o homem. Mas apenas em iminência, porque só alguns atingem o ponto de, em nós, se reconhecerem. E então, pela simples presença de evidência deles revelem a nossa (LISPECTOR, 2009, p. 174).

O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. A outra - a incógnita e anônima - essa outra minha existência que era apenas profunda, era o que provavelmente me dava a segurança de quem tem sempre na cozinha uma chaleira em fogo baixo: para o que desse e viesse, eu teria a qualquer momento água fervendo (LISPECTOR, 2009, p. 27).

G.H. descobrira que, para se sentir viva diante do mundo, precisava abandonar de vez aquela vida medíocre que estava vivendo, de uma mulher bem sucedida financeira e socialmente.

Em torno de mim espalho a tranquilidade que vem de se chegar a um grau de realização a ponto de ser G. H nas valises. Também para mim chamada vida anterior eu adotara sem sentir a minha reputação: eu me trato como as pessoas me tratam (LISPECTOR, 2009, p. 25).

Deveria matar dentro dela a própria vaidade para sentir-se bem com os outros, porque sempre se achava melhor que os outros, ou seja, era um ser totalmente narcisista. Sentia-se uma heroína, morava em uma elegante cobertura, regada de luxo e muito conforto, privilégio destinado a poucos humanos.

Naquela manhã que antecederia o seu grande encontro, diante da mesa do café, sentia-se sozinha e angustiada. Sentia que precisava mudar o curso de sua vida; precisava abandonar aquela vida que não era sua, encontrar o seu verdadeiro “eu” e, para tanto, tinha que ter coragem para ir ao encontro de sua origem, isto é, precisava desconstruir-se. Era necessário ter coragem porque, para esta mudança acontecer, deveria fazer uma escalada, ao contrário do que tinha feito até aquele momento, ou seja, descer, e a descida era bem mais difícil do que a subida porque para ascender muitas vezes o ser humano encontra ajuda, isto é, uma mão estendida, mas para descida, não. Tanto que a personagem, ao longo da narrativa, emprega a expressão: “Dá-me a tua mão” (LISPECTOR, 2009, p. 97). Carecia de livrar-se da vida que a deixava muito angustiada, cercada de luxo e conforto, mas vazia de sentimento. Estava em busca de uma vida livre. Como diz Nunes, “angústia de liberdade” (NUNES, 1995, p. 20). “Foi assim que eu fui dando os primeiros passos no nada. Meus primeiros passos hesitantes em direção à vida, e abandonando a minha vida. O pé pisou no ar, e entrei no paraíso ou no inferno: no núcleo” (LISPECTOR, 2009, p. 81). Somente os seres dotados de muita inteligência são capazes desta aventura, como afirma Durand: “os sábios angustiam-se diante do progresso de sua descoberta; depois do alerta atômico, depois da experiência dos campos de concentração, surge o alarme ecológico” (DURAND, 2008, p. 10). Nota-se na passagem a seguir que o ato de se desconstruir é bem mais difícil e carregado do que o ato de se construir, sem contar que os passos da construção são lentos e realizados por fases, enquanto a desconstrução é imediata:

A deseroização é o grande fracasso de uma vida. Nem todos chegam a fracassar, porque é tão trabalhoso, é preciso antes subir penosamente até enfim atingir a altura de onde pode cair – só posso alcançar a despersonalidade da mudez se eu antes tiver construindo toda uma voz. Minhas civilizações eram necessárias para que eu subisse a ponto de ter de onde descer. E exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e as das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem. Só então a minha natureza é aceita, aceita com o seu suplício espantado, onde a dor não é alguma coisa que nos acontece, mas que o somos. E é aceita a nossa condição como a única possível, já que ela é o que existe, e não outra. E já que vivê-la é a nossa paixão. A condição

humana é a paixão de Cristo (LISPECTOR, 2009, p. 175).

G.H. coloca a massa branca da barata na boca e tem a impressão de fazer parte daquela massa, ou seja, da própria barata. Naquele momento se reconhece igual a todos, até mesmo ao mundo das baratas. G.H. sente novamente uma reverberação e percebe-se agigantar diante de tudo que havia vivido até aquele momento. Sentira-se como se estivesse nascendo novamente, do meio da gosma branca expelida pela barata. Neste momento de transmutação entre morrer e nascer novamente, G.H. vê-se como a Fênix renascendo das cinzas para viver outro momento:

FÊNIX: A fênix é um pássaro que, segundo o mito, é de grande beleza. Ao morrer, faz um ninho de “arômatas”, consumindo-se nessa fogueira com o seu calor. Na pira dessas plantas odoríferas, a fênix renasce com todo o esplendor. O mito da fênix simboliza a ressurreição e a imortalidade. Nascer, morrer e renascer explica ciclicamente o simbolismo. Da imaginação, outras fênix poderão ser encontradas nos livros como as que renascem da água, da fumaça, das nuvens [...] A poesia é a fênix do instante. Nasce e renasce. É o ‘instante do poético’ (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 75).

Nesse procedimento de nascer de novo e agigantar-se (metaforicamente), G.H. parece estar embebida do hormônio g.h (hormônio do crescimento). Desse processo da metáfora como hormônio, Bachelard diz:

A metáfora ‘matéria-hormônio’ não estaria referindo primazia da função homeostática – auto-reguladora – do elemento, ainda que diluído de sua materialidade, na estruturação do devaneio poético? Volatiliza-se, assim, a ‘materialidade’ do elemento material, de modo que, para além de se apresentarem como matéria que fixa, concretiza e coagula, os elementos, ‘desmaterializados’, serão ‘operadores de imagens’ (BACHELARD, 1989, p. 9).

Após ter levado a massa branca à boca, G.H transcende e materializa-se na ação, isto é, torna-se a própria barata. Veja a afirmação da própria narradora: “A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido da barata, eu fizera transcender o próprio ato de comê-la” (LISPECTOR, 2009, p. 166). G.H sofre neste processo de mutações para desmaterializar-se, mas é sofrimento compensador, porque a partir deste momento ela se torna uma pessoa comum. Além de se tornar igual a todos, passa também a ter uma nova visão de mundo e da própria humanidade. Em nome do amor pela

humanidade, vê compensado o processo da transmutação: “Eu que pensara que a maior transmutação de mim em mim mesma seria botar na boca a massa branca da barata. E que assim me aproximava do... divino? do que é real? O divino pra mim é o real” (LISPECTOR, 2009, p. 167).

Na obra em estudo, G.H. é signo que evoca a grande humanidade. Ela buscava o verdadeiro amor, aquele que move o mundo, isto é, o verdadeiro amor que ama indistintamente ao próximo, especialmente no momento quando afirma que:

O divino para mim é o real.
Mas beijar um leproso não é bondade sequer. É auto-realidade, é autovida – mesmo que isso também signifique a salvação do leproso. Mas é antes a própria salvação. O benefício maior do santo é para com ele mesmo, o que não importa: pois quando ele atinge a grande própria largueza, milhares de pessoas ficam alargadas pela sua largueza e dela vivem, e ele ama tanto os outros assim como ama o seu próprio terrível alargamento, ele ama seu alargamento com impiedade por si mesmo. O santo quer se purificar porque sente necessidade de amar o neutro? de amar o que não é acréscimo, de prescindir do bom e do bonito. A grande bondade do santo – é que para ele tudo é igual. O santo se queima até chegar ao amor neutro. Ele precisa disso para ele próprio (LISPECTOR, 2009, p. 168).

Nesse fragmento percebe-se que G.H. buscava o amor que até aquele momento ela não conhecia, isto é, o amor pelo próximo. O amor que somente os santos são capazes de doar, porque eles estão preocupados em satisfazer a si mesmos e de se purificar, como se pode notar nesta passagem citada no fragmento acima: “a grande bondade do santo – é que para ele tudo é igual”.

Dizer que as nossas imagens são faladas antes de serem vistas é renunciar a uma primeira evidência falsa, aquela segundo a qual a imagem seria, primeiro e por essência, uma cena desenvolvida num teatro mental perante o olhar de um espectador interior; mas é renunciar, ao mesmo tempo, a uma segunda evidência falsa, aquela segundo a qual esta entidade mental seria o tecido em que talhamos as nossas ideias abstratas, os nossos conceitos, o ingrediente de base de uma qualquer alquimia mental (RICŒUR, 1989, p. 217).

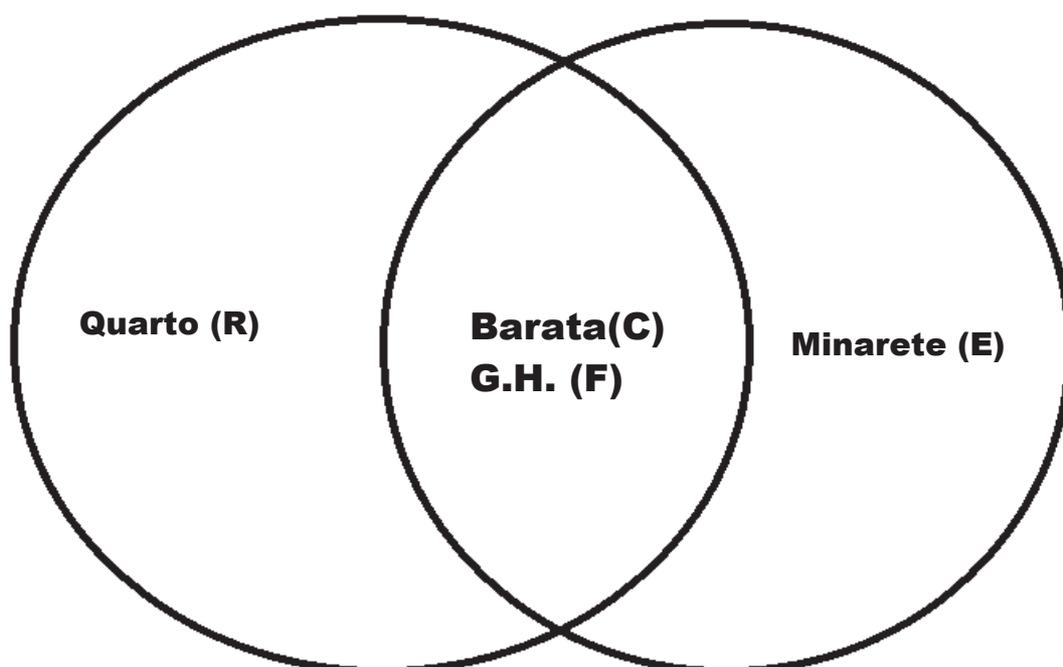
A metáfora em *A Paixão segundo G.H.* pode ser analisada também sob a ótica de Maria Lúcia Pinheiro Sampaio (1978), que tem como ponto de partida as teorias de Pottier Greimas (1977), que vê a metáfora como uma transformação do conteúdo semântico, e não como uma simples mudança de sentido. Esta mudança procede do encontro de duas intervenções fundamentais: soma e supressão de semas, e não o simples emprego de uma palavra no lugar da outra. Esta é uma sugestão de análise muito interessante na construção metafórica da obra. Mesmo

valorizando poucos dados na construção da metáfora, ela proporciona um embasamento muito grande para a imaginação. Para a realização desta apreciação, utilizar-se-á o seguinte esquema:

R: Termo de partida;

E: Termo de chegada;

C: F: Termo intermediário.



O quarto é o elemento de ligação da personagem G.H. ao processo de sua transmutação, logo, é o ponto de partida (R), e minarete (simbolicamente) é o lugar almejado pela narradora, é o termo de chegada (E). O empecilho entre a passagem do quarto para o minarete está na barata, termo intermediário (C). Neste núcleo de convergência está a metáfora. Assim, a barata que ao mesmo tempo representa algo quase imortal, porque vive há milênios de anos e não sofreu nenhuma mudança, representa metaforicamente a personagem G.H., que até aquele momento vivera sem nenhum processo de mudança e reluta angustiosamente para não se modificar, comparando-se à própria barata, que é um inseto milenar. E é nesta engenhosa construção, admissível para as almas sensíveis, que a imagem representante da metáfora alquimicamente no universo poético funde-se aos semas do quarto, do minarete e da própria barata.

Dessa forma, o quarto e o minarete são constitutivos da metáfora, aqui representada tanto pela barata quanto pela personagem narradora G.H., que se fundem e se tornam imagem una. Outra metáfora também analisada pelo mesmo esquema surge entre o quarto e o minarete, isto é, quando se juntam na mesma imagem, apresentam o mesmo significado para as semas das palavras e remetem à ideia de repouso e descanso. Cohen apresenta esta mesma visão em relação à metáfora.

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste. A norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema provocador do desvio modifique sua estrutura semântica, passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor) (COHEN, 1987, p. 127).

A norma (plano paradigmático) - no nível do código

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Quarto (termo substituinte)	Estrutura física (espaço) Cômodo de uma casa	Material concreto	Lugar utilizado descanso e repouso do corpo enquanto matéria.
Barata (termo substituinte)	Inseto	Material concreto	Medo, nojo, asco, Imortalidade, superação
Minarete (termo modificado)	Estrutura física – Torre de uma mesquita.	Material concreto	Lugar de oração, descanso e repouso da alma.
Olho (termo modificado)	Órgão da visão	Material concreto	- Visão - Luz, - Clarividência, - Conhecimento
G.H. (termo modificado)	G- 8º- letra do alfabeto; H - 9º- letra do alfabeto	Material concreto	- Letras centrais da máquina de escrever; - Gh Hormônio do crescimento - Grande humanidade

A redução do desvio (plano paradigmático) - A metáfora

Sememas	Semas nucleares	Classemas	Semas conotativos
Quarto (termo substituinte)	Narração imaginária artificial	Material concreto	Lugar de repouso, descanso.
Barata (termo substituinte)	Narração imaginária. GH torna se a barata.	Material concreto	Medo, nojo, asco, Imortalidade, superação.
Minarete (termo modificado)	Narração imaginária. O quarto se torna minarete	Material concreto	Lugar de repouso da alma.
Olho (termo modificado)	Olhar que capta tudo	Material concreto	Visão
G.H (termo modificado)	Barata	Material concreto	Grande Humanidade G-H (centro da máquina de escrever)

Essas mudanças de significado ou diminuição do desvio pelas quais passam as palavras conectam-se com imagens para recriar outra representação: um processo metafórico. Em *A Paixão segundo G.H.*, esse processo ocorre com a personagem narradora G.H e com o próprio espaço em que se passa a narrativa: o quarto. O quarto passa a ser minarete, lugar escolhido por G.H para fazer a sua transformação, e G.H. passa a ser a grande defensora da humanidade. Esta análise só foi possível porque, no plano paradigmático, os semas nucleares conduzem, por meio das palavras, para esta visão imagética, e os semas conotativos complementam esta ideia. Esta mudança ao nível paradigmático ocorre quando a personagem narradora entra no quarto (lugar de descanso da matéria), depara-se com a barata (agitação) e sofre um processo de reverberação. A partir daí, o quarto passa a ser um minarete (lugar de oração – descanso da alma) e ela entende a verdadeira essência da vida, tornando-se uma mulher simples, mas com o verdadeiro amor, o amor humano.

O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se antes tivesse saído de minha casa e tivesse batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara do meu talento de viver, oposto do meu talento de arrumar, de meu talento de viver, oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas que faziam de

mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (LISPECTOR, 2009, p. 41-42).

O quarto para G.H. era o avesso daquilo que ela tinha idealizado para sua vida de mulher bem sucedida. O quarto incomodava muito por ela acreditar ser um lugar sujo e asqueroso, porque era o espaço destinado à empregada e também lugar de despejo. No entanto, foi neste mesmo lugar que G.H. encontrou paz interior e encontrou sua verdadeira essência. Depois de seu embate com a barata, inseto que lhe transmitia medo, nojo e asco, G.H. se libertou de todas as suas amarras, transformando esse medo em superação e imortalidade.

A Paixão segundo G.H. foi toda construída em linguagem metafórica, como se pode notar no desenrolar desta análise, em que G.H. se transforma e passa a ser vista como a grande humanidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal, de início, ao escolher fazer o estudo da obra *A Paixão segundo G.H.*, era simplesmente analisar a palavra “paixão”. Mas, ao deparar com o conteúdo e as imagens deste romance, muitos caminhos foram conjecturados. No entanto, o enfoque da pesquisa prevaleceu na linha do imaginário e do poético, intitulada “O imaginário e o poético em *A Paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector”, porque a obra foi toda construída envolvendo as imagens, as metáforas e a linguagem polissêmica, características, predominantemente, do gênero lírico.

Pela convivência ininterrupta com os textos de Clarice e, em especial, com o romance em estudo, pôde-se confirmar que a autora em suas produções abusa da linguagem metafórica e das memórias para a construção das imagens em suas narrativas. Notou-se, também, que há predomínio do fluxo de consciência, fazendo dela uma contempladora do mundo interior. E é, neste mundo interior, que residem as representações que fazem surgir a narrativa. No entanto, a maioria destas lembranças acontece somente no plano da imaginação e poucas no mundo real, conforme a autora afirmara: “O real eu atinjo através do sonho”.

Após a primeira leitura do romance, a intenção era analisar uma única linha de pesquisa nesse trabalho. Mas, pela grandeza da obra e pelos vários caminhos que a obra induz, concluiu-se que se fariam somente alguns apontamentos referentes ao romance, visto que este é uma daquelas escrituras que provoca no leitor o desejo de fazer sempre novas apreciações, porque é uma obra inacabada na visão de muitos críticos e que dá oportunidade para dialogar com outras obras. Na pesquisa foram realizados diálogos interessantes, um deles com a passagem bíblica em que Jonas fora engolido por um grande peixe, trecho instigador de muitas imagens; além disso, discorre sobre o fenômeno denominado zênite, teoria estudada pelos cientistas e ambientalistas, que indica o momento em que a terra se encontra posicionada no centro dela mesma, sugerindo que todas as passagens estão abertas. Outro diálogo analisado foi com o poema “Educação pela Pedra”, de João Cabral de Melo Neto, em que mostra o valor da palavra.

No início do primeiro capítulo desta pesquisa, traçou-se um perfil do poeta e do historiador. Os argumentos utilizados para o corpo teórico do trabalho foram embasados, especialmente, nas teorias de Sartre, Bachelard e Durand, concluindo

que as imagens fazem parte do cotidiano dos seres humanos desde que o mundo é mundo, e que elas apresentam muitas influências na formação do conhecimento, compreendendo o motivo do Ocidente se diferenciar em muitas áreas em relação ao Oriente, especialmente no campo da arte, porque o Ocidente sofreu e sofre com a dominação do próprio homem, sobretudo em relação à influência religiosa. Neste capítulo, ainda foram descritos, minuciosamente, os conceitos de imagem, do imaginário e de símbolos, assim como foi estabelecida uma relação entre a teoria e a obra em estudo para comprovar que a autora empregou todas essas teorias para compor sua obra de arte.

No segundo capítulo desta pesquisa, realizou-se um estudo fenomenológico, especialmente em relação às imagens e ao imaginário, destacando-se que, ao adentrar o quarto e notar a limpeza do espaço, G.H. sofre um processo de reverberação. Neste momento, muitas imagens são visualizadas, porque este processo acontece justamente na visão, no olho (o que tudo vê). Outro momento de consolidação da teoria acontece quando o quarto da empregada é comparado ao ventre do grande peixe. Ambos são recintos fechados que representam conforto. G.H., dentro do quarto, diante da barata, passa por tormentos iguais aos que Jonas viveu antes de ser engolido pelo grande peixe. Dentro do ventre do peixe, Jonas sente-se confortado e protegido. O mesmo ocorre com G.H.; mesmo junto com a barata, sente-se aconchegada naquele ambiente. O quarto, naquele momento, é comparado a um “minarete”, lugar de oração dos muçulmanos. Esse acontecimento também relaciona Jonas com G.H., sobretudo quando ambos imploram por piedade a Deus; Jonas por meio da oração e G.H. por meio de questionamentos. Todas estas passagens são responsáveis pela formação das imagens no decorrer da narrativa.

O terceiro capítulo confirma que o romance *A Paixão segundo G.H.* é grande poema em prosa, uma metáfora viva. Ao construir a narrativa em primeira pessoa, centrada no “EU”, e com a sequência estrutural desconexa, isto é, sem começo, meio e fim, Clarice rompeu de vez com as características das narrativas tradicionais que vinham sendo escritas naquele período. Devido a tantas inovações, vinculou poema e prosa e, a partir dessa junção, as obras conseguiram atingir muito mais o público leitor, por colocá-lo mais perto ou vivendo problemas elencados pelos personagens narradores.

Os pontilhados e as interrogações, características marcantes de poemas, são empregados pela autora, no romance, para mostrar a inconstância de G.H. como também o uso exagerado das antíteses: luz e treva, dor e alegria, culpa e punição, loucura e lucidez, vida e morte, amor e ódio, tudo e nada, céu e inferno, princípio e fim.

Além dos recursos supracitados, Clarice Lispector, em *A Paixão segundo G.H.*, utiliza outros predominantemente poéticos que foram os empregados na construção da personagem narradora, como a utilização das imagens e das metáforas para dar mais ênfase ao que estava sendo relatado. A partir das obras modernas, especificamente as escritas em primeira pessoa, ficou muito complexo fazer uma definição de poesia e de prosa. Para os poetas modernos, um texto para ser poético depende unicamente da capacidade de despertar emoções no leitor, principalmente as estéticas, e apresentar uma linguagem múltipla de significados. Outros pregam que a principal característica do texto poético está centrada puramente nos significados das palavras. Sendo assim, *A Paixão segundo G.H.* é, de fato, um poema em prosa, porque possui todas essas características de um poema. E esta é somente uma das possíveis análises que esta obra oportuniza.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

ANDRADE, Eugénio de – *Poesia*. 2. ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção Os Pensadores II, 1978).

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *A chama de uma vela. [La flamme d'une chandelle]*. Trad. de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BADIA, D.D. *Imaginário e ação cultural*. Londrina: Editora UEL, 1999.

BARROS, M. de. *Gramática expositiva do chão. Poesia quase toda*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

CARLOS SENA. Enviado por CARLOS SENA em 15/11/2010. Reeditado em 06/08/2012 Código do texto: T2615952.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *MATRAGA*. nº 10, agosto de 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga_10ceia.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2014.

CEREJA, William Roberto/MAGALHAES, Thereza Cochar. *Português: linguagens*. 9. ed. São Paulo: Saraiva, 2013.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *O Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al.. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIAPPETTA, Angélica. “Não diferem o historiador e o poeta.” O texto histórico como instrumento e objeto de trabalho. *Língua e Literatura*. São Paulo, n. 22, 1996.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COMPREENDENDO O HORMÔNIO DO CRESCIMENTO ..periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conexoes/article/.../5488 de MSC de Sousa - 2008.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Tradução (da 6. ed. franc. 1993): Carlos Aboim de Brito, revista pelo Gabinete Técnico de Edições 70. LISBOA: EDIÇÕES 70,1993.

_____. *Campos do imaginário*. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, '2001.

_____. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: Editora Triom, 2008.

DURAND, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Paris: Hatier, 1994.

_____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução René Eve Levié. 5. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FERNANDES, José. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença, 1983.

_____. *A loucura da palavra*. Barra do Garças: UFMT, 1987.

_____. *O selo do poeta*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.

FERREIRA, Aurélio B. de H. *Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

FRYE, N. *Fábulas de identidade*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GMEINER, Conceição Neves. *A morada do ser: uma abordagem filosófica da linguagem, na leitura de Martin Heidegger*. Santos: Loyola, 1998.

GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural – Pesquisa de Método*. Trad. Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977. (1ª ed. fr. 1966).

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução: Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

JONES: *La formation de l'esprit scientifique*. In: ALVAREZ FERREIRA, Agripina. Encarnación. *Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.

LINS, Álvaro. *Os mortos de casaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

LORCA, Garcia Frederico. *Pequeno Poema Infinito*. Tradução de Roseana Murray. São Paulo.

MCARDLE, W. D; KATCH, F. I; KATCH, V. L. *Fisiologia do exercício energia, nutrição e desempenho humano*. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2003.

MAFFESOLI, M. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MASCARANHAS, Eduardo. In: CARLOS SENA. Enviado por CARLOS SENA em 15/11/2010. Reeditado em 06/08/2012 Código do texto: T2615952

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - Introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

_____. *A criação literária: prosa II*. 16. ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 1998.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NETO, João Cabral de Melo. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

NUNES, Benedito. *O mundo de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1966.

_____. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

_____. A náusea. In: _____. *O dorso do tigre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

NUNES, Benedito. 1995. "A paixão de Clarice Lispector". In: NOVAES, Adauto. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEREIRA, Helena B. C.; SIGNER, Renata (Orgs.). *Michaelis: pequeno dicionário*. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

RESENDE, Vânia Maria *Literatura infantil e juvenil: vivências de leitura e expressão criadora*. São Paulo: Saraiva, 2000.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swan (Em busca do tempo perdido, vol.1)*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1993.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

SARTRE, Jean Paul. *O imaginário - Psicologia fenomenológica da imaginação*. Trad. de Dutra Machado. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *A imaginação*. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre, RS, L&PM, 2008.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis, São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Recife: UFPE, 1975.

TORGA, Miguel, *Bichos*. 9. ed. Coimbra, 1978.

VALÉRY, Paul. *O cemitério marinho*. 2. ed. Tradução de José Wanderley. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1983.